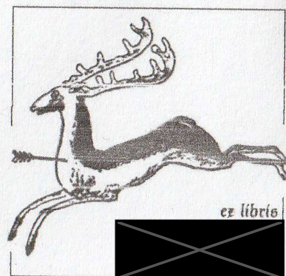
NICOLAE
CIOBANU

IONEL TEODOREANU


ex libris
[redacted]

NICOLAE CIOBANU

IONEL TEODOREANU

Orăștie 18 VIII 1970



NICOLAE CIOBANU

IONEL TEODOREANU

VIAȚA ȘI OPERA

1970
EDITURA MINERVA

Fiicei mele Ileana

PUNCTE DE REPER

Scrutată cu cît mai multă detaşare, obiectiv — în măsura în care acest lucru este posibil ! —, din punct de vedere „epic“, biografia lui Ionel Teodoreanu nu este prea spectaculoasă. Din această pricină, cercetătorul se simte destul de stingherit la gîndul că, totuşi, cititorii aşteaptă să li se comunice şi interpreteze date şi întîmplări dintre cele mai palpitante, pe măsura sugestiilor pe care însuşi spiritul operei scriitorului le oferă, într-o anumită măsură. Într-adevăr, opera lui Ionel Teodoreanu, în desfăşurările ei narative, conţine apreciabile note de senzaţional, în stare să incite la deducţii biografice dintre cele mai pasionante. Dacă avem în vedere că, adesea, scriitorul şi-a fondat plăsmuirile romaneşti şi nuvelistice pe sugestii şi date furnizate fie de propria-i existenţă, fie de realităţile vieţii celor cu care s-a aflat într-o strînsă legătură (familie, şcoală, medii judiciare, confrerii şi grupări literar-artistice etc.), situaţia apare şi mai complicată. Este destul de greu să disociezi ceea ce ţine de reala transferare a documentului de viaţă în opera de artă de ceea ce aparţine ficţiunii artistice propriu-zise.

Evident, intreprinderea unei asemenea operaţii — menită să distingă realitatea celor două planuri — echivalează cu un act pe cît de arbitrar tot pe atît de sisific, dacă ne gîndim cumva la sporirea posibilităţilor de apreciere a valorii estetice a operei teodoreniene. Cît priveşte eventualele foloase în direcţia reconstituirii biografiei scriitorului, şi aici se cuvine

să fim cît se poate de circumspecţi. Frecventele „coincidenţe" dintre substanţa unora dintre romanele scriitorului şi anumite realităţi ale vieţii acestuia, aşa cum este şi de aşteptat, stau, de regulă, sub semnul unei categorice transfigurări narative. Este foarte adevărat că un important număr dintre personajele romanelor şi nuvelelor lui Ionel Teodoreanu fac trimiteri la însăşi persoana scriitorului : Dan Deleanu din *La Medeleni*, Andi Danielescu din *Bal mascat*, Catul Bogdan din *Lorelei*, Alexandru Donani din *Hai Diridam* etc. Faptul îndeamnă la deducţii de ordin biografic, întrucît personajele citate — fie şi numai prin aceea că de obicei practică profesiuni similare cu ale romancierului, avocatura şi scrisul — dau impresia unor proiecţii în ficţiunea romanescă a însăşi personalităţii lui Ionel Teodoreanu. La fel, alte personaje de prim-plan trimit şi ele la existenţa reală a unora dintre membrii familiei scriitorului sau la aceea a unor personaje apropiate acestuia. Să amintim doar cîteva dintre similitudinile posibile : din *La Medeleni*, domnul Deleanu aminteşte pe Osvald Teodoreanu, tatăl scriitorului, doamna Deleanu, pe Sofia Teodoreanu, mama aceluiaşi, Herr Direktor, pe unchiul său Laurenţiu Teodoreanu, Fiţa Elencu, pe bunica dinspre tată, Vania Dumşa, pe un unchi dinspre mamă, dar are cîte ceva şi din Constantin Stere, Mircea Balmuş, pînă la un punct, pe Mihai Ralea şi aşa mai departe, fiindcă înşiruirea ar putea continua referindu-ne la alte romane, precum *Bal mascat* (Ştefana Velisar, căreia soţia scriitorului îi împrumută însuşi numele de scriitoare) sau *Fundacul Varlaamului* (Nini Varlaam faţă în faţă cu Osvald Teodoreanu).

Cu toate acestea, cum spuneam, tentaţia de a utiliza datele furnizate de opera epică a scriitorului, în vederea reconstituirii biografiei sale, reclamă o maximă circumspecţie. În majoritatea zdrobitoare a cazurilor, procedîndu-se la confruntările de rigoare, se constată că posibilele similitudini biografice nu depăşesc realitatea unor puncte de pornire, a unor pretexte, în vederea plăsmuirilor caracterologice [1]. De-

[1] De altfel, în această ordine de idei, nu-i întîmplător că, potrivit concepţiei scriitorului, în mecanismul procesului de elaborare a unui roman, trebuie să se acorde întîietate efortului de fixare a individualităţii personajului şi apoi să se purceadă la conducerea subiectului : „Invitat să vorbesc despre «creaţiunea literară» — scrie Ionel Teodoreanu

monstrația epică propriu-zisă ține, la Ionel Teodoreanu, de cea mai pură invenție fabulatorie. Scriitorul — romantic, frenetic, incorigibil —, în opera sa, a vizat întotdeauna excepționalul, fantazînd și navigînd debordant în cîmpul unor închipuiri pe cît de exaltate tot pe atît de fascinante, dar care, evident, în planul anecdoticii autobiografice, conține o extrem de redusă doză de veridicitate, ca să poată fi valorificate ca atare. Este adevărat că personajele sale se bucură adesea de portretizări concepute în maniera cunoscutelor „fiziologii", proprii prozei veacului al XIX-lea, și care, neîndoielnic, conțin o foarte mare cantitate de material documentaristic ce poate fi preluat de orice exegeză critică. Lucrul s-a și întîmplat, de altfel, și este deajuns să amintim exemplul (poate cel mai elocvent) oferit de vol. III al *Medelenilor*, cu capitolele în care este surprinsă figura lui G. Ibrăileanu [1]. Prin urmare, este imperios necesar să facem mereu distincție între cele două planuri — portretistica și desfășurările narative. Să fim, deci, în general, încredințați că cel din urmă își are sorgintea în capacitatea și pasiunea deosebită a prozatorului de a fabula la modul spectaculos. Iar cel dintîi, scrutat în intimitatea sa și corelat cu datele pe care le oferă un alt sector al creației teodoriene — memorialistica —, conduce spre o viziune a biografiei scriitorului situată, adesea, chiar la polul opus celei pe care o sugerează structura narativă a operei de invenție. Scriitorul însuși a simțit nevoia să facă lumină în această chestiune. Agasat de eroarea ce începuse a se răspîndi încă din primii ani ai carierei sale artistice,

undeva —, am împărțit romancierii în două categorii. Într-o primă categorie am pus pe aceia care purced în compunerea unui roman creînd întîi subiectul și apoi personagiile — ceea ce este fundamental greșit, după părerea mea, fiindcă, de la Adam și Eva, creațiunea, în logica ei firească, mai înainte de a da naștere conflictelor, a zămislit eroii, și în a doua categorie de romancieri intră tocmai acei scriitori care, în primul rînd își fixează eroii, îi determină și apoi îi pun să acționeze". (Ionel Teodoreanu, *Crima de la 13 septembrie*, Iași — Institutul de arte grafice, „Presa bună", str. Ștefan cel Mare, 156, 1933, p. 7.) Pe aceeași linie, cum se va vedea, se situează în confesiunile din conferința *Cum am scris „Medelenii"*..., în : Horia Oprescu, *Scriitorii în lumina documentelor*, Editura Tineretului, 1968, p. 231—243.

[1] Amplu citate, de pildă, de G. Călinescu (*Taine al nostru : G. Ibrăileanu, Adevărul lit. și artistic* din 22.III.1936) și de Al. Piru (*G. Ibrăileanu*, E.P.L., 1967).

eroare prin care nu numai cititorii, ci și critica confunda conținutul epic al operei cu propria-i biografie, Ionel Teodoreanu nu ezită să dezmintă totul în chipul cel mai categoric. Într-un interviu din 1930 [1], creatorul trilogiei *La Medeleni*, după ce denunță ceea ce el numește „echivocul Dănuț—Ionel Teodoreanu", echivoc creat în mod cu totul arbitrar, dă această dezmințire : „Acum chestia Dănuț—Ionel Teodoreanu. Mărturisesc — zice autorul interviului — că și eu tot așa am crezut.

— V-ați înșelat toată lumea, deși erau motive s-o credeți. La început, diagnosticul de scriere autobiografică a venit din afară, adică din opinia publică, apoi unii critici au întărit și ei această credință că Dan, băiat de oameni bogați, n-ar fi decît eu. Țin însă să declar că moșiile mele au fost moșii pe hîrtie tipărită și (că) nici un bunic, străbunic sau părinte de-al meu n-au avut vreo proprietate la țară. Nici proprietari urbani nu sîntem." [2]

Atît opera de memorialist a lui Ionel Teodoreanu, cît și documentele ce ne stau la dispoziție îndeamnă la un interesant act de demistificare și de demitizare, de pe urma căruia — în ciuda dezamăgirilor de moment ale cititorului amator de amănunte biografice senzaționale — personalitatea scriitorului se recomandă posterității, pe cît posibil, mai aproape de imaginea ei reală. Ne aflăm în fața unui fenomen dintre cele mai paradoxale. Omul, prins în cleștele neîndurător al responsabilității vieții sociale moderne pe toate planurile — în primul rînd, pe acela al dublei sale profesiuni și pe acela al vieții de familie —, propune un curs al vieții dintre cele mai obișnuite, cu nimic ieșit din comun, față de orice existență medie a semenilor săi. În schimb, drept compensație, artistul, cu prețul unei superbe dedublări, nu pregetă să-și proiecteze himerele-i atît de dragi în cîmpul celei mai pure ficțiuni literare. Căci „subiectivitatea" și, în cele din urmă, semnificația autobiografică a epicii lui Ionel Teodoreanu rezidă în ceea ce se constituie ca substrat sensibil și ideatic,

---

[1] *Universul literar*, XLVI, nr. 27 și 28 din 1930, interviu realizat de N. Crevedia.

[2] De altfel mai tîrziu, în volumul *În casa bunicilor* (secvența *Reine-Claude)*, Ionel Teodoreanu va vorbi despre moșia Medeleni ca despre un loc aparținînd unor cunoscuți ai unchiului său, moșu Puiu, respectiv, Laurențiu Teodoreanu.

ca substrat spiritual izvorît dintr-o alcătuire caracterologic intelectuală aparte.

La sfîrşitul acestor consideraţii preliminare, ne vine în memorie exemplul similar al unui contemporan cu Ionel Teodoreanu — Camil Petrescu —, a cărui operă, şi ea atît de subiectivă în conţinutul ei problematic, respinge net posibilitatea suprapunerilor dintre biografie şi argumentarea conţinută în ficţiunea literară, fie că aceasta este romanescă, fie că este dramaturgică.

Însă, în timp ce inventivitatea lui Camil Petrescu se fixează pe terenul solid şi aspru al argumentării de strictă rigoare realistă, aceea a lui Ionel Teodoreanu îşi ia zborul rătăcind frenetic în feericul de toate nuanţele.

Dar, cînd este vorba de viaţa lui Ionel Teodoreanu, o sursă bogată în date şi sugestii o constituie, evident, opera sa cu caracter memorialistic, amintirile, cuprinse, în special, în cărţile *În casa bunicilor*, *Masa umbrelor* şi *Întoarcerea în timp*.

Aşa cum se degajă cu o impresionantă elocvenţă, fie din spiritul operei sale de invenţie, fie din mărturisirile directe, cuprinse în memorialistica sa, Ionel Teodoreanu este un fervent apologet a tot ceea ce ţine de structura social-umană, etică şi intelectuală a înaintaşilor săi, a mediului familial în care s-a ivit pe lume şi în ambianţa căruia s-a format, fixîndu-şi primele, dar şi cele mai decisive trăsături ale personalităţii umane şi artistice. „Moldovenismul" romancierului se relevă şi pe această latură. Asemenea unui mare număr de scriitori moldoveni (începînd cu D. Cantemir, continuînd cu Negruzzi, Alecsandri, Creangă, Eminescu şi încheind cu Ibrăileanu şi Sadoveanu), de-a lungul întregii sale vieţi, el trăieşte o adevărată stare de jubilaţie, pătrunsă de nostalgia şi tristeţea aducerilor-aminte, ori de cîte ori îl învăluie gîndurile legate de bunici, părinţi, fraţi, de rudele apropiate şi, în genere, de cei a căror existenţă, într-un fel sau altul, s-a întretăiat cu propria sa existenţă.

Sentimentalismul de natură intrinsecă al lui Ionel Teodoreanu — ca şi la înaintaşii amintiţi —, în această direcţie, se îmbină organic cu adînca veneraţie faţă de străbuni şi, implicit, faţă de vremurile trecute, cu locurile, oamenii şi întîmplările lor. Este, aceasta, o trăsătură specifică a caracterologiei artistice moldovene, potrivit căreia vocea lăuntrică

a generațiilor trecute își conservă viguros tonurile, constituindu-se ca o dimensiune esențială a însuși prezentului existențial individual. Spre deosebire de scriitorul modern muntean, care, nu o dată, din pudoare și luciditate, își reprimă nostalgiile după vremurile apuse, trăind afectiv prin ceea ce-i oferă prezentul, cel moldovean nu se poate dispensa de „glasul amintirilor". Sigur, e de observat în treacăt că toate aceste fapte nu se confundă cu ceea ce numim sentimentul istoriei, raportat la conștiința și sensibilitatea artistică. Respectivul atribut, se înțelege, nu este nicidecum apanajul scriitorului de obîrșie moldovenească. Simplificînd, vom observa că în timp ce acesta din urmă recepteaza istoria cu prețul unei adevărate mistificări sui-generis, prin transfigurare folcloric-mitologică (un Sadoveanu, de pildă), scriitorul muntean se disociază critic de trecut, scrutîndu-l dintr-un punct de vedere analitic, „științific" (un Camil Petrescu, de pildă), pentru ca cel transilvănean să fie solicitat de coarda durerii sociale și a înstrăinării naționale, patetizînd și obținînd efecte profetizante (un Goga, de pildă). Uniți, într-un fel, prin aceeași viziune copleșită de afectivitate, de sentimente, creatorul de proveniență moldovenească și cel de proveniență ardelenească se deosebesc totuși unul de altul. La cel din urmă sesizăm un izbitor fenomen de absorbție a biografiei individuale în fluxul obiectiv al socialului, ceea ce impune o atitudine de distantă prosternare și ceea ce se convertește într-o tonalitate imnică, sacerdotală. În cazul celui dintîi, în schimb, viziunea asupra istoriei, deși de înfiorare și exaltare tulburătoare, este totuși intimă, familiară, artistul, adesea, procedînd în sens invers, adică integrîndu-se cu biografia sa și a înaintașilor în însăși dinamica timpului istoric. Nu-i, de aceea, întîmplător că, de pildă, Sadoveanu își încheie romanul *Neamul Șoimăreștilor* cu acea cunoscută confesiune :

„Bunicii mei sînt strănepoții acelor oameni. Și această istorisire de acum trei sute de ani, din vremea cînd strămoșii erau încă dîrji, am scris-o în liniștea unei prisăci, avînd în inima mea răsunetul durerii lor."

Încrustarea datelor trecutului în substanța memoriei afective, și la Ionel Teodoreanu, este constantă și adînc integrată în propria biografie spirituală. Temperament liric și patetic, el nu face, în această direcție, nici un efort de obiectivare care să permită reconstituiri lucide, guvernate de o perspectivă

critică. Cu alte cuvinte, scriitorul nu propune niciodată, ca să spunem așa, un punct de vedere cu valabilitate social-istorică „științifică", ci, în exclusivitate, unul strict afectiv, de o subiectivitate nedisimulată. În conformitate cu legile binecunoscute ale mecanismului psihologic care, la foarte mulți inși, selectează, inconștient, laturile pozitive ale vieții de cele negative, conservînd prezența în amintire a celor dintîi și dîndu-le uitării pe cele din urmă, Ionel Teodoreanu este complet străin de luciditatea „cinică" a unui Gide sau a unui Sartre, care, cu o voluptate chirurgicală, sub flacăra analizei, reconstituie realitatea, zic ei, așa cum a fost, cu avatarurile ei existențiale insuportabile. La fel, scriitorul nostru este foarte deosebit și de un Proust, care își retrăiește anii de început ai vieții sub semnul contradicției dramatice dintre glasul inimii și luciditatea halucinantă a spiritului critic și analitic.

Susceptibile de rezerve privind stricta lor autenticitate, rememorări artistice de tipul celor realizate de Ionel Teodoreanu au însă o valoare inestimabilă pentru studierea caracterologiei artistice. Dincolo de „adevărul istoric" conținut de asemenea izvoare, pe biograful literar îl interesează și-l satisfac *spiritul* și *modul* în care datele reale s-au difuzat și au fecundat în sensibilitatea, în caracterul și în profilul intelectual-artistic al „eroului" său.

La o confruntare cu datele extrase direct din documente și arhive sau obținute de la diverși martori, cele conținute de memorialistica scriitorului pot releva contradicții pe planul semnificațiilor. Totuși, biograful — dat fiind scopul urmărit de el : studierea ființei moral-artistice a scriitorului — este dator să acorde creditul cel mai mare datelor aparținînd celei de a doua surse. Cu bună știință — dacă e cazul —, se cuvine ca el să accepte „mistificarea" pe care i-o sugerează însăși viziunea scriitorului asupra propriei biografii. Cînd norocul face ca de pe urma unui scriitor să rămînă o bogată literatură de factură autobiografică, evident, posibilitățile cercetătorului de a scruta *din interior* personalitatea „eroului" său sporesc considerabil. În această împrejurare, cercetătorului i se impune în primul plan al atenției *adevărul* artistului, subiectiv, poate, în multe privințe, dar cu atît mai important pentru definirea adevărului ce ține de biografia morală a acestuia. Memorialistica unui scriitor are, incon-

testabil, cea mai mare valoare de document moral şi, în comparaţie cu documentele de arhivă, ea are nepreţuitul avantaj că se desprinde direct din însuşi miezul individualităţii creatorului. Oricît de bogate ar fi descoperirile de arhivă în legătură cu, să zicem, un Slavici sau un Maiorescu, în ceea ce priveşte biografia interioară a acestora, de incomparabilă utilitate este optica etică, socială şi estetică pe care o degajă amintirile primului şi, respectiv, însemnările zilnice ale celui de al doilea.

Generalizînd oarecum, să reţinem, deci, că e cu totul preferabil ca biograful să fie suspectat de fidelitate faţă de subiectivitatea implicată în mărturiile directe ale creatorului, decît să se abandoneze obedient viziunii, adesea neutralizante, impersonale şi, prin aceasta, exterioară, impusă de stricta rămînere în documentaristica pură.

Trebuie să deducem, din cele spuse pînă aici, că investigaţia în izvoarele arhivistice poate fi neglijată ? Nicidecum, pentru că numai pe această cale poate fi obţinută situarea în contigent a biografiei.

În afara unei asemenea situări, *deducţiile* din opera memorialistică, fatalmente, riscă să nu se poată ordona cu nici un chip, într-un cadru compoziţional unitar şi distinct, în aşa fel, încît coordonatele timpului afectiv să fuzioneze cu acelea ale timpului „obiectiv“, social-istoric.



În comparaţie cu mulţi dintre contemporanii săi, autorul trilogiei *La Medeleni* are parte de ceea ce numim de obicei un debut matur. Faptul se soldează cu un brusc şi ieşit din comun (cel puţin pentru literatura română, pînă la acea dată) succes de librărie şi de public, succes care, pur şi simplu, face din tînărul autor, cum s-a spus adesea, un răsfăţat al sorţii, chiar din momentul editării celor două prime opere ale sale : *Uliţa copilăriei* (1923), şi *La Medeleni* (vol. 1, 1925, vol. II, 1926, vol. III, 1927). Odată constituită această platformă, timp de aproximativ un sfert de veac, scriitorul, extrem de productiv, într-un fel, nu se dezminte pe această cale, dovada cea mai bună oferindu-ne-o atît lunga listă de titluri însumate de opera sa, cît şi nenumăratele ediţii pe care aceasta le cunoaşte de-a lungul anilor.

Așadar, Ionel Teodoreanu — cel puțin în ce-i privește pe cititori — n-a avut motive spre a se plînge de ingratitudinea contemporanilor, scontînd, ca altă dată Stendhal, succesul operei sale într-un viitor mai mult sau mai puțin îndepărtat.

De altfel, și acesta pare a fi unul din motivele care au făcut ca rezervele criticii, multe pe cît de grave tot pe atît de întemeiate, să aibă un prea redus ecou în conștiința scriitorului, în sensul că, de la o etapă la alta, acesta, aproape imperturbabil, și-a urmat vocația, ascultînd, fidel și cu seninătate, de vocea lăuntrică a inspirației spontane.

Cu sau fără voia sa, în cel mai scurt timp, Ionel Teodoreanu devine un scriitor *la modă.* În treacăt fie spus, e greu de gîndit că ar exista cel puțin un autor, fie el genial, de mare talent, mediocru, sau de-a dreptul nul, care să nu nutrească în tainițele sufletului său dorința tiranică de a deveni un scriitor *la modă.* Cu precizarea, evident, ca, de la caz la caz, noțiunii respective să i se acorde accepțiuni adecvate.

Paradoxal vorbind, însăși rațiunea de a exista, mobilul travaliului său artistic, pentru orice creator autentic, rezidă în ambiția devorantă de a impune moda sa. De data aceasta, cuvîntul în cauză — e limpede — exclude din capul locului orice înțelegere peiorativă, fiindcă el sugerează ideea de stil și de viziune proprie, altfel spus, de originalitate.

Adevărul e că literatura modernă română, în perioada dintre cele două războaie mondiale, pune în circulație cîteva tipuri distincte de scriitori *la modă.* Lăsăm la o parte categoria manufacturilor (Mihai Drumeș, Petru Bellu), pe care, ca romancieri, în a sa *Istorie a literaturii române...,* cu o expresie pe atunci eufemistică, dar azi inacceptabilă, G. Călinescu îi încadra la „romanul popular“ [1], după cum și pe aceea, diametral opusă, a prozatorilor care, datorită geniului lor, izbutesc în cele din urmă să învingă orice rezistență și să se impună atenției generale în chip definitiv (avem în vedere aici, cum e și lesne de înțeles, exemplele lui Mihail Sadoveanu și Liviu Rebreanu, în primul rînd). Ionel Teodoreanu nu face parte din nici una din aceste grupări, în ciuda frecventelor poziții extremiste (una de adulație necenzurată și

---

[1] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent,* Editura Fundațiilor, 1941, p. 847

alta de negație totală), pe care critica vremii le manifestă față de opera sa.

Semnul incontestabil de maturizare și diversificare a unei literaturi — fenomene însoțite de existența unui public cititor constant și larg, dispunînd de un gust artistic mai mult sau mai puțin format — rezultă și din faptul că, la un moment dat, e posibilă apariția și răspîndirea operei unui creator de tipul lui Ionel Teodoreanu. Oricîte rezerve am avea față de climatul spiritual-artistic al perioadei interbelice, un adevăr se cere a fi recunoscut fără tergiversări : din perspectiva devenirii istorice a literaturii noastre — implicată, desigur, în dinamica fenomenelor social-politice și spirituale specifice statului burghez —, acesta este răstimpul în care ceea ce numim opinia publică literară și artistică, constituită în datele ei definitorii, comparabilă cu aceea existentă în cultura unor popoare de străveche tradiție, se impune ca o realitate neîndoielnică. Fenomenul e demn de luat în seamă, pentru că și în sfera artelor, inclusiv a literaturii, se constată existența unui proces de impulsionare reciprocă, am zice de sincronizare între gustul unei majorități a publicului cititor și produsul artistic al respectivei categorii de creatori. E vorba de creatori nu întotdeauna animați de ambiția de a impune, cu prețul unor mari riscuri și îndrăzneli, necesitatea unor revizuiri radicale ale gustului public deja constituit, ci de aceia care, mai degrabă, vin în întîmpinarea acestui gust. Urmează ca, pe măsura talentului propriu și a capacității de înrîurire, opera lor să contribuie fie la nuanțarea, fie la deplina conturare, fie chiar la o anumită emancipare și restructurare în unele din datele sale importante a ceea ce, de asemenea cu o expresie uzuală, numim spiritul unei anumite epoci, în latura implicațiilor artistice, în speță literare, a gustului pentru acest domeniu.

Mai mult decît oricînd în decursul istoriei literaturii române, între cele două războaie mondiale, fenomenul în cauză se manifestă cu o deosebită pregnanță. Alături de un Cezar Petrescu, în domeniul prozei, de un Ion Minulescu, în poezie, de un Victor Eftimiu, în teatru, ca să dăm doar cîteva exemple, Ionel Teodoreanu, într-o mare măsură, este, ca scriitor de mare succes în epocă, produsul acestei stări de lucruri. Ca și în cazul contemporanilor săi amintiți, în ce-l privește pe Ionel Teodoreanu, la un examen critic atent

şi obiectiv, de aici izvorăsc atît multe din calităţile artistice de izbitoare originalitate ale operei sale, cît şi părţile evident caduce ale acesteia.

În măsura în care prozatorul a răspuns solicitudinilor unui gust public de calitate, capabil să recepteze adevăratele valori artistice, dincolo de zborul înalt sau mai puţin înalt al inspiraţiei, opera sa se înscrie în sfera permanenţelor prozei româneşti, realizînd în traiectoria acesteia un moment distinct, imperios necesar de a fi examinat şi definit.

În acelaşi timp, însă, atunci cînd, mult prea încrezător în succesul său, autorul *Uliţei copilăriei* se abandonează fără circumspecţie unora dintre zonele respectivului gust ce au prea puţin de-a face cu adevăratele exigenţe estetice ale literaturii majore, autentice, genul de proză care se plasează între stadiul neîmplinirilor parţiale şi acela al eşecului total nu întîrzie să-şi releve existenţa.

Între limitele impuse de posibilităţile sale, autorul lucrării de faţă nu-şi propune altceva decît de a urmări, cu rezervele necesare de aproximaţie, meandrele acestui curios şi totuşi organic fenomen de intrepătrundere dintre ceea ce el crede a fi valoros şi ceea ce consideră a fi invalidat de trecerea timpului, în fapta literară a lui Ionel Teodoreanu.

I

1. ORIGINEA, FAMILIA, COPILĂRIA, ADOLESCENȚA

Cel de al doilea fiu al avocatului Osvald Teodoreanu, Ioan — Hipolit, vine pe lume la 6 ianuarie 1897, ora 12 și 10 minute antimeridiane, în orașul Iași, în casa părinților săi, din strada Ștefan cel Mare. Tatăl, magistrat, este în vîrstă de 27 ani, iar mama, Sofia O. Teodoreanu, fără indicarea profesiunii, în vîrstă de 25 ani. Evenimentul este consemnat, de tată, a doua zi, adică la 7 ianuarie 1897, ora 11 dimineața, la oficiul stării civile de pe lîngă primăria municipiului Iași, martori fiind Ion Corjescu și Gheorghe Drăghici, ambii magistrați, primul în vîrstă de 33 ani, al doilea, de 37 ani, domiciliați, de asemenea, în Iași, primul în despărțirea a patra și al doilea în despărțirea a treia. În sfîrșit, evenimentul este autentificat în actul de naștere cu numărul 23 și „constatat după lege de noi Gheorghe Constandache, oficerul stărei civile al comunei Iași“ [1].

Sigur, asemenea date pot conduce spre deducții și asocieri cît se poate de firești, în felul lor. Cu un minim efort de imaginație, ele oferă suficient material documentar pentru a recompune lesne ceea ce numim un cadru biografic, mai mult sau mai puțin general, mai mult sau mai puțin concludent.

---

[1] După : Act de naștere, extract din registrul actelor de naștere pe anul 1897, al primăriei municipiului Iași, copie eliberată la 5 iulie 1938, în arhiva d-nei Ștefana Velisar Teodoreanu.

Ceea ce se cuvine însă a fi reținut în chip deosebit este modul în care condițiile de timp și de mediu, implicate în începuturile biografiei scriitorului, cunosc acel proces sui-generis de asimilare despre care vorbeam, totul transformîndu-se astfel, în elementele intrinseci, pe deplin particularizate, ale mentalității familiale în ambianța căreia se formează personalitatea lui Ionel Teodoreanu. În această privință, mecanismul de abandonare afectivă, exaltată, în albia tradiției congenere, la Ionel Teodoreanu — ca și la atîția alți scriitori moldoveni —, funcționează fără greș. Pecetea „rasei" înaintașilor se impune de la început și rămîne neștearsă toată viața. Structura intelectuală bivalentă a înaintașilor direcți — înclinația concomitentă spre artă și spre profesiuni circumscrise magistraturii —, fie că se relevă la scara individuală, fie la cea de grup, se transmite și ea urmașului, evident, la o treaptă de sinteză particulară, originală prin ineditul ei.

În memoria afectivă a scriitorului, amintirea bunicilor și a părinților se fixează aproape în exclusivitate din această perspectivă a înrîuririlor directe, organice ; ceea ce va elimina întotdeauna posibilitatea reconstituirilor lucide, detașate, guvernate de spirit critic. Scriitorul, la tot pasul, dă de înțeles că aproape tot ce constituie zestrea sa spirituală își are sursa directă într-un trecut mai mult sau mai puțin îndepărtat, materializat în ființa morală a înaintașilor. Precum Creangă în *Amintiri* ori Sadoveanu în *Anii de ucenicie*, Ionel Teodoreanu trăiește acut sentimentul continuității genealogice, percepînd tot ce-i legat de înaintași cu maximă încîntare, cu exaltare patetică.

Bunicii, sînt, dinspre tată, Alexandru Teodoreanu și Elencu Teodoreanu, iar dinspre mamă, Gavriil Muzicescu și Ștefania Muzicescu. Din ambele părți, scriitorul se bucură de înaintași avînd hrisoave sigure și de prestigiu în istoria social-culturală a Iașului din a doua jumătate a veacului trecut. Cum se știe, cei doi bunici ai lui Ionel Teodoreanu sînt considerați, de istoria dreptului și, respectiv, de aceea a muzicii, personalități de seamă. Coborîtor dintr-o familie de țărani statorniciți în satul Brusturoasa, din apropierea Bicazului („— Ei, drăguță, oftează bunicul ; eu îs de la munte, de la Brusturoasa. Am copilărit între brazi. Tare mi-i dor de ei..." — *În casa bunicilor)*, Alexandru Teodoreanu, fiul

preotului Teodor (de unde, evident, şi derivatul Teodoreanu), a rămas ca una dintre figurile de cel mai ridicat prestigiu ale magistraturii ieşene. „Bunicul — notează cu mîndrie nepotul — a fost şi primar şi decanul avocaţilor, bunicul a fost decorat de regele Carol ; decoraţiile le ţine bunica în şifonieră şi portretul bunicului, din salon, pe tot pieptul fracului" (*In casa bunicilor*). Fişierele de la biblioteca Academiei şi de la biblioteca Universităţii din Iaşi, la numele Teodoreanu Alexandru, conţin şi ele un titlu cu totul semnificativ pentru profesiunea celui ce-l poartă [1]. Cît despre personalitatea lui Gavriil Muzicescu, originar din sudul Basarabiei [2] — de unde se trage şi soţia sa, despre care nepotul va spune că e de origine rusoaică —, este îndeobşte cunoscută, fiind vorba de una dintre figurile proeminente ale vieţii noastre muzicale din trecut [3]. Chipul inimosului artist şi animator n-a rămas mai puţin prezent în amintirea nepotului. „Bunicul meu dinspre mamă, compozitorul Gavriil Muzicescu — va scrie Ionel Teodoreanu în *Masa umbrelor* —, era director al conservatorului şi conducător al corului metropolitan. În semn de preţuire, preasfinţitul Naniescu (mitropolitul, n.n.) îi acordase vecinătatea, dîndu-i adăpost chiar în ograda mitropoliei, în fundul ei călugăresc dinspre strada Lozonski, feredeul turcesc şi seminarul Veniamin." Atmosfera locurilor, aspectul interioarelor din casa bunicului Gavriil sînt, de asemenea, rememorate cu excepţională autenticitate, şi transferul lor în epica de viziune fantastă, străbătută de culori sumbre şi de taine tulburătoare, nu mai lăsa nici o urmă de îndoială : „Acolo se înălţa, ca într-un fel de Agapie cu zări de dealuri albastre, în loc de preajmă a munţilor verzi, o casă albă cu zid gros, cerdac de lemn şi scară spre catul de sus, înconjurată de iarbă şi flori. Nu mai aparţinea oraşului. Treceau prin faţa ei călugări cu rase de şiac ruginiu şi preoţi negri, ducîndu-se la reşedinţa preasfinţitului sau venind de acolo. Cum în alte ogrăzi bat cîinii casei, acolo

[1] Teodoreanu, Alexandru : *Despre quasi-contracte* (în dreptulu romanu şi dreptulu privatulu romanu), Tessa, Iassi, 1870, 37 (—39) p. (Facultatea Juridică de Iassi).

[2] *Universul literar*, XLVI, nr. 27 şi 28, 1930, interviul citat.

[3] Vd. George Breazul, *Gavriil Muzicescu*, schiţă monografică, Editura muzicală a compozitorilor din R.P.R., 1962.

răsunau marele clopote și toacele. Dinspre chilii și dinspre seminar zvoneau mereu cîntări bisericești. Mirosea a ceară de albine de la stivele de lumînări, a abur de tămîie, a colivă, turtă dulce, miere și bucoavne. La poarta de intrare se tînguiau mereu calicii, care mai de care mai stropșiți, fără de mîni, fără de nas, fără de picioare — pe care-i vezi la fel și cînd visul te duce pe ceea lume în fața Porților de Aur, unde-i Sfîntul Petru din poveste. Tot pe la poartă își aveau tarabile, în fiecare duminică sau altă zi de sărbătoare, călugării din cine știe ce vechi schit, care vindeau icoane, iconițe, cruci și cărțulii bisericești.

Erau și niște brazi pe acolo, copaci-călugări. Iar în grădina înaltpreasfințitului, păunii mitropoliei își desfăceau, fie pe iarbă, fie pe crengi, zodiacul de smarald și de safir, trîntindu-și sacadat stridențele metalice.

Prin voia întîmplării, am fost copil în acele locuri ale călugărilor și clopotelor, ale păunilor și brazilor, ale înmormîntărilor și ale Vinerii mari, cînd corurile, odăjdiile și luminile înconjură biserica, dînd ochiului ca o preajmă arzătoare de comete în mers (. . .). În casa lui (a bunicului, n.n.), am întîlnit, mai presus de toate, podurile și cotloanele amintirii, odaia cea mai tainică a copilăriei mele, o încăpere ca de locuit, dar cu obloanele trase și cu un ceas fără de tic-tac. De acolo începeau secundele tăcerii stranii. Erau acele mobile atinse de molie, care fac zang cînd te lași în ele (ca urechile cînd ai luat chinină pentru friguri) ; un papagal împăiat, care, după cum spunea mama, la lumina lămpii de culcare, avea în el mai mulți ani decît orișice bunic ; niște dinți de elefant, cîteva ouă de struț, cu luciu gălbui de lună veche ; un craniu (din ochiul căruia, sau poate din gaura nasului a zburat o muscă verde) și niște cărți mari, spăimîntător de grele (ca niște pietroaie), care-ți scăpau din mînă, cu trosnet, fumegînd pulberi vrăjitorești.“

Filonul acestor amintiri, pus față în față cu cel iscat de rememorările legate de „casa bunicilor“ dinspre tată, grație luminozității peisajului și a atmosferei intime, odihnitoare, de idilă învăluitoare de aici, creează un semnificativ contrast, ce se va transmite cu deplină fidelitate, pregnant, spiritului operei scriitorului. Viziunile hoffmanniene, de romantism sumbru, se fixează în memoria afectivă a copilului concomitent cu acelea de idilă alecsandriană, și poate, turghenie-

veană, la care se asociază neapărat acea stare de hîrjoană exuberantă, inconștientă și de voie-bună simplă și generală, din *Amintirile* lui Creangă, sau din schițele lui Delavrancea. In cea din urmă ipostază, amintirea copilăriei, așadar, abundă de prezența motanului leneș și mofturos, a maselor copioase, dăruite din belșug cu tot felul de bunătăți dulci și gustoase, a interioarelor curate și încălzite, a cămărilor cu dulapurile gemînd de dulcețuri, a conversațiilor odihnitoare la gura sobei, a plimbărilor practicate în afara oricărei constrîngeri venite din partea scurgerii timpului și așa mai departe, căci tensiunea ce poate surveni, cîteodată, în viața bunicului Alecu și a bunicii Elencu, n-o depășește pe cea degajată de următorul episod, desprins din cartea ***În casa bunicilor*** :

„La masă, motanul sta lîngă scaunul bunicului, ca în genunchi, privind cerul albastru de după ochelari.

Mult se mai uită-n jos bunicul !

— Ți-a căzut șervetul, Alecule ?

Bunicul se uită în farfurie, regăsind-o pentru el.

S-aud numai furculițele, și cîte-un sughiț cu alean, de-al Măriucăi.

— Miau...

— Cîț, împelițatule ! Și la masă să mă asurzești ? Cîț, se mînie bunica.

Motanul se strînge sub scaunul bunicului.

— Scîncește de foame, săracu ! Îl apără fostul procuror general.

— Îi chiorăie burduhanul de huzur ! replică bunica. Am să-l înțărc eu. Na, satură-te, îi aruncă ea piatra unei bucăți de friptură."

Nu mai puțin caracteristic este spiritul în care funcționează mecanismul relațiilor dintre copii și părinți. Fără a înțelege *ad litteram* transpunerile romanești din *La Medeleni,* va trebui să admitem că „frățietatea" dintre domnul și doamna Deleanu, de o parte, și Dănuț, Olguța și Monica, de o alta, reflectă — idealizînd, desigur — însăși natura idilică a vieții din sînul familiei bunului și jovialului Osvald Teodoreanu și a încîntătoarei, subtilei și afectuoasei interprete de pian — în același timp, profesoară la Conservator — Sofia Muzicescu Teodoreanu. E lesne de închipuit că într-o familie unde copiii fac cunoștință cu viața

în condițiile unui confort material întotdeauna satisfăcător și ale unei toleranțe părintești depline (cărțile *În casa bunicilor* și *Întoarcerea în timp* abundă în asemenea dovezi), nu poate domni altceva decît voia-bună, afecțiunea reciprocă, optimismul, altruismul și generozitatea. Drept care, Ionel Teodoreanu va purta și părinților o recunoștință și o venerație niciodată alterate de trecerea timpului. În casele unde și-a petrecut copilăria, adolescența și tinerețea pînă în pragul maturității (la început, pe strada Ștefan cel Mare, apoi, în Zlataust, pe străzile Kogălniceanu, nr. 24, și Buzdugan, nr. 8), după cum și în aceea a bunicilor dinspre tată, se produce acel lanț nesfîrșit de metamorfoze și acumulări existențiale decisive, care va contribui hotărîtor la constituirea atît de particularului fond originar al personalității scriitorului. De casa copilăriei, ca și de aceea a bunicilor, mai tîrziu, scriitorul își va aminti cu nostalgie, înfiorat :

„Ne ducem în trecut, departe, în dulce Tîrgul Iașului, în mahalaua Beilicului, pe ulița Zlataust, lîngă biserica Sfîntul Ion-Gură-de-Aur. Acolo, în fundul unei ogrăzi, e casa copilăriei. Ferestrele sînt deschise pe vînt dulce de noapte, în care floarea-i numai liliacul și lumină numai steaua. E ceasul somnului pentru copii de-o șchioapă, dar unda de aci a liliacului și toți bondarii, caradaștele și gîzele neliniștii de primăvară cu palpitații de perdele albe la ferestre nu-i lasă să închidă ochii, care clipesc mai mult a joacă, decît a somn. Ca și clopotnița bisericii, cam fulguiește a lună."

Sînt, cum se vede, îndeajuns de temeinice surse, și dintr-o parte și din alta, capabile să furnizeze material „documentar" pentru cariera scriitorului prozator și, mai ales, să-i impulsioneze decisiv formarea personalității pe latura mentalității sociale, cu aspectele ei regionale atît de distincte, și, implicit, însăși ființa morală, în datele ei structurale. Toate acestea — se înțelege —, spre a fi integrate unei individualități de factură artistică, au nevoie de încă două elemente tot atît de importante : talentul și ambianța propice stimulării și educării acestuia.

Fiind conștienți de faptul că s-ar fi putut întîmpla și altfel — exemple similare ne-o dovedesc din plin —, vom spune totuși că din punct de vedere „antropologic" fenomenul se explică întru totul, în cazul lui Ionel Teodoreanu : unul din bunici — muzician de renume, mama — interpretă

la pian de reală sensibilitate şi profesoară la Conservatorul din Iaşi; tatăl el însuşi iubitor de literatură şi cunoscut în mod public pentru aspiraţiile sale creatoare în acest domeniu [1]. În sfîrşit, tot pe această cale, este demn de reţinut că odrasla cea mai mare a familiei, Alexandru, viitorul Al. O. Teodoreanu (Păstorel), probabil tot ca urmare a impulsurilor ereditare, s-a evidenţiat ca o personalitate distinctă în domeniul creaţiei literare şi că fratele cel mic, Laurenţiu (Puiuţu), a fost oprit de la realizarea unei cariere similare — după mărturiile familiei — numai de moartea sa prematură, survenită la vîrsta de 18 ani.

Cu totul caracteristice pentru structurarea mentalităţii artistice a lui Ionel Teodoreanu sînt tradiţiile literare conservate de familie, raportate atît la bunici, cît şi la părinţi.

Amintirile cele mai îndepărtate trimit fără ezitare la două nume ce echivalează cu însuşi fenomenul de constituire bivalentă a personalităţii artistice a scriitorului, fenomen despre care am mai vorbit pînă acum. Cele două personalităţi sînt, desigur, doi mari scriitori de obîrşie moldoveană: Alecsandri şi Eminescu. Cultul pentru Alecsandri şi Eminescu explică şi el propensiunea artistică concomitentă a lui Ionel Teodoreanu spre perceperea şi înţelegerea lumii la modul idilizant, cu vădite infiltraţii pastorale, arcadiene, de o parte, şi la modul frenetic, romantic, agitat, traversat de contradicţii existenţiale, de alta. Substanţa operei sale va invedera frecvent circulaţia simultană a unui spirit de tip Alecsandri şi a unuia de tip Eminescu, ajungîndu-se nu o dată la sinteze de certă originalitate.

Într-un fel, pe la sfîrşitul veacului trecut şi începutul celui de faţă, în sînul intelectualităţii moldovene, amintirea lui Alecsandri şi a lui Eminescu polarizează două poziţii relativ antagonice. Cel dintîi simbolizează, desigur, nostalgiile după liniştitele, patriarhalele şi, aşa-zicînd, după sănătoasele vremuri de altă dată (deşi însuşi bardul de la Mirceşti satirizase o asemenea mentalitate), iar cel de al doilea, dimpotrivă, chintezenţiază, tot la modul simbolic, se înţelege, ten-

---

[1] Astfel, în *Adevărul literar şi artistic,* 1938, nr. 2, p. 10, apare fragmentul intitulat *Un duios ajun de Crăciun,* din volumul *Răscolind trecutul,* aflat în lucru, fragment semnat Osvald A. Teodoreanu.

dinţele tulburente, de emancipare, de modernizare, de smulgere, mai mult sau mai puţin rebelă, din mrejele paseismului confortabil. Iată însă că bunicii şi părinţii lui Ionel Teodoreanu, moderaţi, resping exclusivismele şi dintr-o parte şi din alta. Pentru ei, bardul de la Mirceşti este „conu Vasile", iar zămislitorul *Luceafărului* este „marele şi nefericitul Eminescu". Cei doi poeţi, firesc, trec din paginile distante şi inhibante ale istoriei literare, fiind asimilaţi de însăşi biografia intelectuală, spirituală a familiei.

Alecsandri rămîne în amintirea bunicului Alecu şi a bunicii Elencu ca „unul de al nostru", cu care posteritatea se mîndreşte, desigur, dar de care bătrînii îşi amintesc cu o venerabilă, şi respectuoasă familiaritate :

„I-auzi !

Bunicul s-a oprit cu gazeta în mijlocul etacului.

Începe să citească din nou, cu glas şi mai tare, articolul despre Vasile Alecsandri.

Bunicul şi bunica l-au cunoscut pe «Conu Vasile». Vorbesc despre el numai cu preamărire.

— Auzi, Elencu ?

— Aud...

Tinerelul de la gazetă îl ia foarte de sus pe Vasile Alecsandri. A fost, zice el, i-a trecut vremea, nu mai este.

— Auzi, Elencu ?

— Aud.

Bunicul citeşte c-un tremur în glas. Nu poate isprăvi.

— Cum de rabdă pămîntul pe-un astfel de ticălos ?"

Răspunsul coanei Elencu este însă nimicitor :

„— Stai binişor, Alecule — îl potoleşte bunica. Ia să vă spun eu una. O ştiu de la babaca. Era pe vremea ceia un doctor mare la Iaşi, da foarte beţiv. Într-o noapte, îl ia la un bolnav chiar de la crîşmă. Se duce doctorul de voie, de nevoie, şi cum dă cu ochii de bolnav, dă să-i ia pulsul. «Măi, îi spune el, n-ai nimica. Te-ai îmbătat ca un porc.» Şi dă să plece. «Stai, domnule doctor, îi spune omul, că nici n-ai pus mîna pe mine. Ţi-ai luat pulsul dumitale...» Aşa-i şi cu condeierul tău de la gazetă, Alecule. El îi prost, nu conu Vasile..." *(În casa bunicilor.)*

În schimb, Eminescu este rememorat cu fascinaţie legendară, într-o viziune de romantism sumbru, dramatic. De data

aceasta, imixtiunea spiritului literaturizant este vizibilă, dar, de aceea, modul de percepţie, la viitorul scriitor, nu este mai puţin semnificativ pentru dezvăluirea temperamentului său artistic, pentru conturarea personalităţii sale intelectuale. Lui Ionel Teodoreanu, imaginea lui Eminescu, implicit cultul acestuia, i se transmit atît din amintirile directe ale tatălui, cît şi din acelea ale mamei. În ambele cazuri, memorialistul fabulează inspirat, contopind cel puţin trei elemente : datele nemijlocite, sugestiile oferite de opera poetului şi, bineînţeles, ficţiunea romancierului. Aşa stînd lucrurile — încă o dată trebuie spus, deci —, nici vorbă, cele scrise în *Masa umbrelor*, despre Eminescu — ca şi despre atîţia alţii, de altfel — nu constituie documente inedite, în sensul strict al cuvîntului, totul integrîndu-se organic în biografia intelectuală a creatorului trilogiei *La Medeleni*.

Prin amintirea tatălui, Eminescu se relevă viitorului prozator în ipostaza de erou romantic, învăluit în taine de nepătruns, mistuit de gînduri şi suferinţe ontologice, existenţa sa reală fiind difuzată în climatul mitic, sugerat de propria-i operă încă din timpul vieţii. Paginile în cauză din *Masa umbrelor* — capitolul *Urmele bietului împărat* — trimit direct la formula biografiei romanţate din *Romanul lui Eminescu* al lui Cezar Petrescu :

„Crîşmă cu zid adînc, ferestre zăbrelite, păreţi afumaţi şi plafon boltit. Lampa cu gaz e chioară, ca un opaiţ, cu sticlă afumată. Uneori flacăra trimite limbi negre, stîrnind ninsoarea tăciunie a funinginilor.

Ceva covrigi (uscaţi), ceva pastramă usturoiată, nişte măsline vechi şi nişte murături. Că mîncarea-i fudulia celor cu apă, numai vinul săracul hrănind însetarea bieţilor pămînteni.

Încăperea nu e arătoasă, dar simţi în străfundul ei beciul cu străşnicia butoaielor, cu un glas de bas în barba încîlcită a unui călugăr.

La o masă petrec nişte domni *studenţi*." (S. aut.)

Sau :

„Între timp, un bărbat fără soţ a intrat în pîcla crîşmei, aşezîndu-se cît mai departe de tumult, la o masă de lîngă păretele dimpotrivă. Haină roasă în coate. Frunte înaltă, chică neagră, obraz palid, aparţinînd mai mult luminii de lună decît vieţii soarelui. A cerut vin, şi-a rezemat tîmpla

în pumn, cu cotul pe masă, și a rămas cu umbra și cu harul. Dar, de afară, lumina lunii l-a ajuns, trimițîndu-și spuma valului pînă la piciorul lui.

Cu fața spre pǎrete mă lasă prin străini,
Să-ngheţe sub pleoape a ochilor lumini.
Şi cînd se va întoarce pămîntul în pămînt,
Au cine o să știe de unde-s, cine sînt.

Au trecut astfel cîteva clipe, pînă cînd unul dintre *studenți* l-a observat pe cel singur, și la o parte de lume. Obrazul acelui tînăr (Osvald Teodoreanu, n.n.) cu fruntea bombată a tresărit, acoperindu-se de mirare."

Şi așa mai departe, narațiunea continuă, culminînd cu episodul în care *studenții* l-ar fi invitat pe Eminescu să cinstească cu ei, drept care, între poet și tatăl prozatorului, ar fi avut loc acest memorabil schimb de vorbe :

„— Dragii mei băieți, vă mulțumesc din tot sufletul pentru cinstea pe care mi-o faceți. Dar mă întreb : Oi fi eu vrednic de un asemenea Cotnar ?

Iar tînărul celuilalt pahar nebăut i-a răspuns, ridicîndu-l :

— Doi români numai sînt vrednici să bea Cotnarul. Unul e Ștefan cel Mare. Celălalt e Mihail Eminescu. Să ne trăiască."

Surprinsă în tonuri de elegie tragică, amintirea lui Eminescu, izvorîtă din biografia mamei, se fixează în perioada crepusculară a vieții poetului. Impresiile sînt puternice și ele vor fi incitat adînc imaginația și sensibilitatea copilului și adolescentului Ionel Teodoreanu. Cu mintea rătăcită, genialul poet venea la Gavriil Muzicescu „rugîndu-l să puie cuvînt pe lîngă înaltpreasfințitul Iosif Naniescu să-l numească stareț la Neamț", sau, cum mai zice memorialistul, „se așeza în cerdac pe un scaun, într-o uitare de toate, cîntînd încetișor pentru el, ca o ulucă de toamnă :

Am un pom în bătătură
L-aş tăia să-l bag în casă
Ramurile nu mă lasă".

Asemenea aduceri-aminte, filtrate din plin prin vălul idealizant al bunicilor și părinților, firesc, fac corp comun cu însuși spiritul vieții de familie, în ambianța căreia se înfiripă și se conturează personalitatea intelectual-artistică a copilului

și a adolescentului Teodoreanu Hipolit Ionel ; totul, așadar, concurează de minune — precum în volumul I al *Medelenilor* — la stimularea imaginației acestuia, la cufundarea sa în reverie, în visare, predispunîndu-l la plăsmuiri, adesea de tot funambulești, în vecinătatea cărora se simt în largul lor altele de natură încîntător idilică, traversate de note luminos patriarhale. Aici își are sursa intimă acel sămănătorism de coloratură moldoveană — despre care avea să scrie mai tîrziu E. Lovinescu [1] —, deocamdată materializat în forme genuine și care, într-un fel, va favoriza, în viitor, adeziunea scriitorului la spiritualitatea social-etică a *Vieții românești*, pentru el totul sintetizîndu-se și particularizîndu-se în pe cît de notoriul tot pe atît de intens discutatul concept — metaforă, denumit de critică „viziunea medelenistă".

Rememorările idealizante ale scriitorului, atunci cînd se referă la însăși viața de familie a părinților și a bunicilor, nu sînt prin nimic zgîrcite în date sugestive ; portretistica și anecdota sintetică își cedează locul una alteia la tot pasul. *Ulița copilăriei* (evident, povestirea titulară de aici), *În casa bunicilor* și numeroase capitole din *Întoarcerea în timp*, coroborate cu relativ puținele documente de arhivă ce ne stau la dispoziție, dau posibilitatea recompunerii și imaginării unui univers familial izbitor de asemănător, în configurația sa spirituală, cu acela propus de *Amintirile* lui Creangă. Structural, la creatorul *Medelenilor*, diferențele constau în ceea ce provine din gradul de urbanizare a acelorași date originare.

Incoruptibila și superb inconștienta voie bună, de eden irepetabil, degajată de amintirile marelui humuleștean, se transmite fără ostentație și amintirilor odraslei de slujbași ieșeni, situați și ei pe o treaptă social-economică satisfăcătoare, dătătoare de un echilibru moral cel puțin relativ. Ca și feciorul harnicilor și chivernisiților țărani humuleșteni, acela al avocatului Osvald Teodoreanu dispune de suficiente premise care să-i detașeze copilăria și adolescența de tot ce-ar putea marca imixtiunea avatarurilor vieții celor maturi. Situat, din acest punct de vedere, în afara contigentului, procesul de

---

[1] E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, IV, *Evoluția prozei literare*, cap. XIII, *Contribuția „Vieții românești"*, *Ionel Teodoreanu*, Editura Ancora, 1928, p. 143—154.

formare a personalității viitorului scriitor se desfășoară în cadre relativ autonome, ceea ce nu va întîrzia să aibă efecte hotărîtoare asupra sensibilității sale artistice. Dacă la Creangă saltul experienței existenței *sui-generis* se materializează în proiecții fabuloase de basm „realist" — cum s-a spus — sau dacă la Sadoveanu același element ia calea cufundării în închipuirile mirifice ale trecutului istoric, la Ionel Teodoreanu sesizăm o constantă pasiune pentru „înnobilare" — în sensul redimensionării, în planul ficțiunii epice —, pînă la gigantism și opulență seniorială, a „raiului" stabil și, la urma urmei, destul de modest al propriei existențe. Acest original gen de „parvenitism" himeric, consumat cu strictețe între limitele inofensive ale imaginației artistice și izvorît, precum la un Mateiu Caragiale, dintr-o nevinovată, dar orgolioasă nevoie de compensație, pune în mișcare complexul, ineditul și fermecătorul mecanism de idealizare romantică din întreaga operă a scriitorului. Conceptul „medelenist" — pentru că, într-adevăr, cum vom mai vedea, se poate, într-un fel, vorbi de un asemenea concept — se înfiripă, în datele lui originare, încă de pe acum, pentru ca pe parcursul desfășurării biografiei adolescentului și tînărului Ionel Teodoreanu să se fixeze tot mai decis în componentele lui semnificative.

Evitînd tentația repovestirii rezumative a celor conținute în cărțile *Masa umbrelor, Întoarcerea în timp* și *În casa bunicilor*, să reținem, în continuare, acele aduceri-aminte cu valoare de confesiune directă, prin intermediul cărora scriitorul încearcă autodefiniri revelatoare.

Poate că cea mai de seamă observație de ordinul biografiei spirituale, pe care o sugerează cele trei cărți citate, constă în neîntrerupta preocupare a memorialistului de a-și revendica procesul de formare și definire a personalității umane și artistice prin trimiteri revelatorii la datele coabitudinii cu bunicii. Atracția, atît de frecventă și de explicabilă între vîrstele extreme, la Ionel Teodoreanu se constituie ca un resort psihologic cu valoare permamentă și determinantă. Acest resort va funcționa în decursul întregii existențe a scriitorului și — evident — își va lăsa atît de puternicile și de particularele însemne asupra întregii sale opere. Firea de adolescent perpetuu a scriitorului, cu efectele ei atît de izbitoare și asupra înfățișării fizice, care a reținut atenția contemporanilor săi, fără îndoială, își are originea și în această pasiune de a se

DIRECTIUNEA LICEULUI LAZAR
1919 August

Judeţul Iaşi
Primăria Oraşului Iaşi
Despărţirea V

PATRIA ... ROMÂNEASCĂ

EXTRACT

Din registrul actelor de naştere pe anul una-mie optsute nouăzeci şi şapte

ACT DE NAŞTERE

No 23
Ion
Hipolit
Teodoreanu

Din anul una-mie optsute nouăzeci şi şapte luna Ianuarie ziua şapte ora unsprezece dimineaţa. Act de naştere a copilului Ion Hipolit, de sex bărbătesc, de religie ortodoxă, născut eri la şase Ianuarie, ora două şi zece minute după meridiane, în oraşul Iaşi, la casa părinţilor săi, din strada Ştefan cel Mare cu No. ... fiu al d-lui Osvald A. Teodoreanu, douăzeci şi şapte ani, magistrat, şi a d-nei Sofia O. Teodoreanu, douăzeci şi şase ani, domiciliaţi în despărţirea V, după declaraţia făcută de tatăl care ne-a prezentat copilul. Martori au fost d. Ion Corjescu, treizeci şi trei ani, magistrat, domiciliat în despărţirea IV şi d. Gheorghe Draghici, treizeci şi şapte ani, magistrat, domiciliat în despărţirea IV, cari au subscris acest act, după ce li s-a citit împreună cu noi şi cu declarantul. Constatat după lege de noi Gheorghe Constandache, Oficerul Stărei Civile al comunei Iaşi.

Declarant: (ss) O. A. Teodoreanu
Martori: (ss) Ion Corjescu
(ss) Gheorghe Draghici
Oficier Stărei Civile: (ss.) Gheorghe Constandache
Pentru întocmai Costel Gribincea

Dat conform registrului astăzi în 7 a lunei Februarie 1906. Timbrul de un leu s-a anulat şi alipit la acest extract. Taxa de un leu s-a încasat cu Recipisa No. 15308 din a. c.

Oficerul Stărei Civile,

Secretar Stărei Civile,
Costel Gribincea

Extractul din actul de naştere al lui Ionel Teodoreanu



Casa în care s-a născut Ionel Teodoreanu, la stînga



Familia Teodoreanu. Viitorul prozator, cel din dreapta



Alexandru Teodoreanu, bunicul dinspre tată



Gavril Musicescu, bunicul dinspre mamă



Ionel Teodoreanu, la 10 ani

1- [redacted] MINISTERUL INSTRUCŢIUNII PUBLICE ŞI AL CULTELOR

Liceul Internat
din Iaşi

LICEUL-INTERNAT IAŞI
Septembrie
Secretar

CERTIFICAT DE ABSOLVIREA CURSULUI INFERIOR DE LICEU
SAU GIMNAZIU

Noi Presedintele comisiunii de examinare pentru examenul de absolvire instituită la Liceul Internat din Iaşi pe temeiul încheierii juriului examinator, dăm d-lui Teodoreanu Hipolit Ioan de naţionalitate română de religiune ortodoxă născut în Iaşi (Jud. Iaşi) la anul 1897 care a obţinut nota medie 6.75 (şase 75/100) certificatul de absolvirea cursului inferior de liceu sau a gimnaziului spre a se bucura de toate drepturile şi prerogativele acordate de legi şi regulamente.

Dat în Iaşi la 28 August 1914

Presedintele comisiunii
Directorul Liceului

LICEUL INTERNAT DIN IAŞI

Semnătura candidatului
I. Teodoreanu

Secretarul şcoalei

Certificat de absolvire a **cursului** inferior de liceu

Extract din foaia matricolă a elevului [illegible]

OBIECTELE DE STUDIU	Clasa I, Nota medie, în cifre	Clasa I, în litere	Clasa II, Nota medie, în cifre	Clasa II, în litere	Clasa III, Nota medie, în cifre	Clasa III, în litere	Clasa IV, Nota medie, în cifre	Clasa IV, în litere
Religia	9.—	nouă —	6.—	șase —	7.25	șapte 25/100	6.	șase
Limba română	7.25	șapte 25/100	8.50	opt 50/100	8.50	opt 50/100	8.25	opt 25/100
„ latina	—	—	—	—	5.25	cinci 25/100	8.50	opt 50/100
„ franceza	7.25	șapte 25/100	6.75	șase 75/100	7.75	șapte 75/100	8.—	opt —
„ germana	—	—	8.—	opt —	7.—	șapte —	6.75	șase 75/100
Istoria universală și a străinilor	6.25	șase 25/100	6.50	șase 50/100	8.75	opt 75/100	8.75	opt 75/100
Instrucția civică. Drept usual și Econ. polit.	—	—	—	—	—	—	9.—	nouă —
Geografie și Cosmografia	6.50	șase 50/100	5.3	cinci 25/100	7.—	șapte —	8.75	opt 75/100
Matematici raționale și elementare	[illegible]	[illegible]	6.50	[illegible]	5.25	cinci [illegible]	5.—	cinci —
Științe fizico-naturale	6.75	șase 75/100	9.50	nouă 50/100	9.—	nouă —	8.12	opt 12/100
Igiena	—	—	—	—	—	—	—	—
Desemnul	6.50	șase 50/100	7.75	șapte 75/100	8.—	opt —	8.25	opt 25/100
Caligrafia	9.75	nouă 75/100	8.—	opt —	—	—	—	—
Muzica vocală	6.75	șase 75/100	8.—	opt —	7.75	șapte 75/100	8.50	opt 50/100
Gimnastica	7.75	șapte 75/100	6.75	șase 75/100	9.—	nouă —	9.50	nouă 50/100
Purtarea	8.—	opt —	10.—	zece —	9.—	[illegible]	B	[illegible]
Frecventarea	9.—	[illegible]	—	—	—	—	—	—

Forma exterioară: Îngrijită

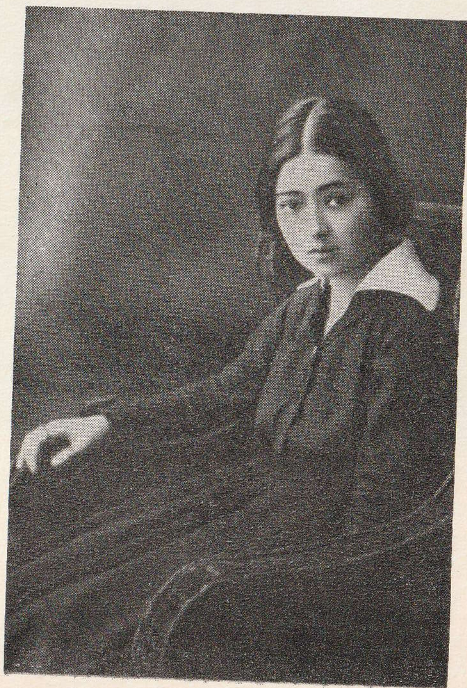
Directorul [illegible]

Secretarul școalei
[illegible]

Extract din foaia matricolă, după absolvirea cursului inferior de liceu



Ionel Teodoreanu, în perioada apariţiei *Jucăriilor pentru Lily* 1919



Maria Ştefana Lupaşcu, viitoarea soţie a scriitorului

socoti, cum îi plăcea să spună adesea, „copilul bunicilor" sau „nepot la casa bunicilor". Atracția irezistibilă spre acești copii mari care sînt bunicii se soldează cu „deformări" importante asupra caracterologiei nepotului :

„Vrasăzică numai atît e schimbat : în loc să fie fiu acasă, e nepot la bunici. Școala a rămas aceeași, catalogul, la fel, orașul, tot așa, părinții, asemenea, frații acuși-acuși îs sănătoși.

Și totuși, nu-i la fel.

Toate-i apar altminteri. E mult mai mic și mult mai mare decît cel care a venit să stea la bunici. În loc să fie tînăr, pierzîndu-și copilăria, întinerește cu copilăria-n el. Nu-i tulbure. E transparent. Atît de transparent, încît bunicii nici nu-l văd, privind prin el numai nepotul cam bleguț, care cu toate că fumează tot copil e.

Ninge naiv pe casa bunicilor.

Nepotul simte că acuș începe viața : drumul printre alții. Inima lui e grea ca un desag pe umăr, în care-și va purta bunicii, iarna veche și copilăria lui."

După tentativa, care durează doi ani (1904—1906), de sustragere de la influențele educației presupus infestate de spirit bovaric, de paseism și de contemplativism ineficient propriu spiritului ieșean [1], prin trimiterea sa la școala primară germană Pitar-Moș din București, copilul Teodoreanu Hypolit Ioan este adus în orașul natal, unde își continuă învățătura. Fostul învățăcel al intrepridului Herr Direktor (alias inginerul Laurențiu Teodoreanu, moș Puiu, frate mai mic cu tatăl scriitorului), sub supravegherea deopotrivă de caldă și de îngăduitoare a părinților și a bunicilor, își încheie, așadar, studiile primare la Iași, după care (între 1908—1912) devine elev al Liceului Internat din Iași. Prin urmare, întreaga fabulație din vol. II al *Medelenilor*, în care eroul principal, Dan Deleanu, este prezentat ca elev al Liceului Lazăr din București, nu este, să spunem așa, decît rezultatul transpunerii compensative, în planul himeric al narațiunii, a unor aspirații educative, pedagogice, niciodată satisfăcute practic. De altfel, nu peste mult timp de la elaborarea trilogiei *Medele-*

---

[1] Vd., în acest sens, proecția situației în ficțiunea romanescă din vol. I al trilogiei *La Medeleni, Hotarul nestatornic*, în special cap. *Mediul Moldovenesc*.

nilor, Ionel Teodoreanu va reveni asupra avatarurilor adolescentine şi tinereşti ale vieţii sale de elev ieşean (*Bal mascat,* 1929), unde cel puţin din acest punct de vedere va fi ceva mai fidel faţă de realitatea obiectivă.

Oricum, cert este faptul că în anul 1912 elevul Teodoreanu Hypolit Ioan absolvă cursul inferior al Liceului Internat din Iaşi cu mediocra medie generală de 6,75 [1]. Conţinutul foii matricole ce însoţeşte certificatul de absolvire a cursului inferior de liceu este el însuşi interesant pentru posibilităţile ce ni le oferă în direcţia dezvăluirii personalităţii intelectuale a copilului şi adolescentului Ionel Teodoreanu. Interesantă este mai ales constatarea că datele de aici confirmă, în chip convingător în multe privinţe, înseşi autocaracterizările de mai tîrziu ale scriitorului. Spicuind, deci, din foaia matricolă, reţinem medii trimestriale ca acestea : la religie : cl. I—9, cl. II—6, cl. III—7,25, cl. IV—6 ; la limba română : cl. I—7,25, cl. II—8,50, cl. III—8,50, cl. IV—8,25 ; la istorie universală şi istoria ţării : cl. I—6,25, cl. II—6,50, cl. III—8,75, cl. IV—8,75 ; la geografie şi cosmografie : cl. I—6,50, cl. II—5,25, cl. III—7, cl. IV—8,75 ; la matematici raţionale şi elementare : cl. I—5,75, cl. II—6,50, cl. III—5,25, cl. IV—5 ; la ştiinţe fizico-naturale : cl. I—6,75, cl. II—9,50, cl. III—9, cl. IV—8,12 ; la gimnastică : cl. I—7,75, cl. II—6,75, cl. III—9, cl. IV—9,50 ; purtarea : cl. I—8, cl. II—10, cl. III—9, cl. IV—bună.

Medii ca acestea certifică cu o forţă de-a dreptul dezarmantă că nu avem de-a face cu un elev foarte bun la nici cel puţin o singură disciplină şcolară, ceea ce nu permite biografului depistarea vreo unor marcate aptitudini la eroul său. În schimb, ele sînt revelatoare pentru definirea a ceea ce s-ar numi, în mod paradoxal, un elev mediocru cu personalitate. E un atribut ce se dezvăluie multilateral : relativa constanţă cînd este vorba fie de discipline care nu creează dificultăţi deosebite în studierea lor (limba română, de pildă), sau de altele care dezarmează pe orice elev lipsit de voinţă şi tenacitate (matematicile), dezinteres crescînd pentru domenii de studiu care nu afectează spiritualitatea individuală a unui vlăstar de oameni epicurei şi practici (religia) sau, din

---

[1] Certificat de absolvire a cursului inferior de liceu sau gimnaziu, Arhiva Ştefana Velisar Teodoreanu.

contră, pasiunea tot mai accentuată, marcată de salturi spectaculoase de la un an la altul, pentru domenii ce devin oarecum predilecte (gimnastica sau științele fizico-naturale) etc. Așadar, personalitatea elevului Teodoreanu Hypolit Ioan se dezvăluie tocmai în incapacitatea sa de autodepășire, prin disciplină autoimpusă, a tot ce ține de caracterul său, pe care însuși scriitorul și-l va defini atît de exact mai tîrziu :

„Cel mijlociu (Ionel, n.n.), cu păr buclat de culoarea castanelor sălbatice și obraji de măicuță, fură țigări din biroul tatei, întîrzie dimineața la școală, are note proaste la matematică, științe naturale (?!), chimie, germană și religie, e îngîndurat ca o salcie ninsă, tăcut ca o oglindă din pod, și nu face nimic : nici la școală, nici acasă. Cînd era mic, visa și cînd era treaz, acum doarme și cînd nu doarme. Nuferi cresc sau broaște, în apele somnului lui ? Mai ales el nu știe. Se simte ca un fum care se încolăcește-n semn de întrebare, înainte de a se destrăma." *(În casa bunicilor.)* Aceasta spre deosebire de ceilalți doi frați, care sînt și ei portretizați, în același loc, pe un ton mai puțin inspirat.

Puiu :

„Cel mic, care are păr de aur creț și graseiază, rîzînd cu toată fața — ca și cum mereu l-ar bate soarele în ochi —, e bătăuș, trage cu pușca în ciorile de pe crucea bisericii Sfîntul Ion Gură de Aur, dă cu praștia nu numai în vrăbii și în gutuile Nănăoaiei, care sufere de ficat —, dar și-n ferestrele oamenilor răi, cum ar fi popa Tachi și dascălul Ghiță Sughiță, și merge cu bicicleta — fără număr, ca și uniforma — cu mînile la spate, printre tramvaie și trăsuri, scoțînd limba și făcînd schime necuviincioase birjarilor, sergenților și oamenilor serioși."

Alexandru :

„Cît despre cel mare, să afumi cu tămîie și să stropești cu agheazmă înaintea și pe urma lui. Trebuie dat la școala militară. Altfel nu mai merge. Joacă barbut în banca repetenților din fundul clasei, fumează cu țigaretă de cireș — tabacherea i-a confiscat-o domnul pedagog Jenică Bantaș —, s-a fotografiat, picior peste picior, cu cărare la mijloc și monoclu cu șnur, vinde cărțile școlare înainte de Crăciun, poartă pantaloni «cloche», primește bilete parfumate, fredonează șansonete, face epigrame, are ticuri — închide ochii, scoate limba și mișcă din urechi —, a fost surprins de pro-

fesorul de gimnastică uitîndu-se tocmai de sus, cățărat pe prăjină, cu binoclul mamei, în etacul domnului director...

Directorul l-a convocat pe tata la școală și i-ar fi spus:

«— Nu mai merge. E un rău. Rușinea unei școli model...»

Se vede că i-a mai spus ceva, fiindcă tata, după ce-a reprodus solemn vorbele directorului, a zîmbit cu fața în șervet și n-a mai spus nimic.

— Nu mai merge. Te dau la școala militară — a hotărît mama. Dar a rămas tot la liceu."

Ar fi însă greșit să ne închipuim că, în conformitate cu cele de mai sus, în anii copilăriei și ai adolescenței, Ionel Teodoreanu are figura unui palid și visător erou romantic, străin de orice atracție pentru realitatea vieții moderne, cu tot cortegiul ei de avataruri. Dimpotrivă, în întregul lor adevăr, lucrurile se prezintă cu totul altfel. Intravertirea și dispoziția spre visarea ușor apatică — precum la Dănuț, din *La Medeleni*, la Andi, din *Bal mascat*, la Catul Bogdan, din *Lorelei*, la Petru, din *Turnul Milenei* etc. — se întrepătrund, adesea fuzionînd într-un tot caracterologic extrem de unitar, deosebit de revelant. „Spiritul sportiv", învederat și de mediile foarte bune obținute la gimnastică, încă de pe acum, se confruntă cu datele psihologice „artiste" ale viitorului scriitor. Cel dintîi element nu se va lăsa niciodată asimilat și cu atît mai puțin anulat de cele din urmă. Mai mult chiar, va avea întotdeauna un rol echilibrant, potențînd, în sens larg realist, prin înviogorări binevenite, viziunea artistică a operei teodoreniene, conferindu-i acea coordonată atît de particulară a pasionalului și a vitalului. „Medelenismul", în deplina sa structură, își revendică originalitatea și de la această inedită altoire de elemente vitaliste pe rădăcina paseismului tradițional și a aplecării spre reverie.

Viitorul comentator sportiv care va fi Ionel Teodoreanu va acorda întotdeauna o atenție maximă desăvîrșirii fizice a eroilor săi — adesea, adevărate sinteze dintre viziunea sculpturală antică și dinamismul atletic modern —, ceea ce își are originea intimă în însăși psihologia „sportivă" a elevului de acum.

Pasiunea pentru personaje de o ireproșabilă armonie fizică, de o ținută vestimentară impecabilă, pasiune ce va fi învederată de opera sa începînd cu scrierile de început *(Ulița*

copilăriei, La Medeleni) și încheind cu cele din perioada finală a creației sale (*Tudor Ceaur Alcaz*, spre pildă), își are sursa intimă în cultul, îmbibat de o ușoară autoadmirație, în latura înfățișării exterioare. Întrucîtva, personalitatea scriitorului și, implicit, spiritualitatea operei lui nu sînt străine de anume recrudescențe ale spiritului dandy, în aspectele lui relativ întîrziate și îndeajuns contrafăcute, grație sistemului de receptare mijlocit, prin diverse filiere de loc și de timp.

Deocamdată, așa cum ni-l arată și fotografiile din acei ani, copilul și adolescentul Ionel Teodoreanu face adesea figura unui viitor posibil sportiv, căci dacă deghizarea operetistică în costumația faimosului general japonez Kami-Mura mai poate însemna și un gest indicînd modul cu totul platonic în care protipendada încă patriarhală a Iașului își permite să recepteze evenimentele istoriei contemporane, în schimb, pasiunea pentru diverse sporturi este elocventă prin ea însăși. Fără a face speculații excesive, putem totuși afirma că pasiunea pentru sport, la Ionel Teodoreanu, încă de pe acum, încorporează o anumită cantitate de spirit estet, viitorul scriitor făcînd din ea, dacă nu-i prea mult spus, un mijloc de cochetărie adolescentină. Astfel, „poza" pe care i-o oferă costumația de pescar la vîrsta de 13 ani este imortalizată cu maximă plăcere în fotografie ; la fel și cea de mai tîrziu, de patinator virtuos, care se vrea de tot artistică, dat fiind poziția și ținuta atît de minuțios studiate.

Mai mult chiar, sportul din urmă, patinajul, pare a satisface mai direct veleitățile de distincție aristocratizantă ale adolescentului. Ca și pasiunea de mai tîrziu pentru cochetele rubăști, din care scriitorul va avea adevărate colecții, practicarea patinajului, sport „nobil" între celelalte discipline similare, oferă posibilități spectaculoase de punere în evidență a agilității și, totodată, a distincției fizice. Nu e mai puțin adevărat, însă, că interesul viitorului romancier este atras și de discipline sportive mai puțin artistice și chiar „plebee", chiar dacă nu le practică el însuși. Ionel Teodoreanu este de pe acum un frenetic admirator al jocului de box sau al atît de autohtonului joc de oină, de vreme ce, în amintirile despre viața de școlar, între alți foști colegi, apare și figura neîntrecutului jucător de oină Constantin Vîrtosu, pe care

îl evocă cu deosebită căldură într-o carte de publicistică sportivă [1].

Oricum, anii copilăriei şi ai adolescenţei pregătesc, aşadar, nu numai viitoarea sa faimă de bărbat avînd o înfăţişare în stare să concureze cu aceea a răsfăţatului cîntăreţ Leonard sau cu aceea a celebrului actor de film Rudolf Valentino, ci, totodată, aceşti ani relevă sursele atracţiei sale pentru publicistica sportivă. Este vorba de o atracţie care nu purcede atît din dorinţa de instruire profesională, precum la un Camil Petrescu, cît din convingerea că sportul în general este el însuşi un domeniu în care se manifestă din plin geniul creator al omului. Ca mulţi alţi scriitori contemporani cu el, Ionel Teodoreanu va fi tentat să acorde sportului drept de existenţă în însuşi cîmpul artei. Scriind despre un faimos boxeur al epocii, Moţi Spakov, între altele, el va afirma următoarele :

„Admir cu acelaşi creier şi cu aceleaşi bătăi de inimă un vers înalt, vecin cu tremurul luceferilor, o pictură adîncă pînă la taină, o coloană antică în care marmura are elanul neted al unei nudităţi de zeu adolescent, — cît şi pe un Spakov ; fiindcă în toate acestea găsesc plenitudinea unui acord predestinat între conţinut şi expresia care-l destăinueşte." [2]

Iar despre apariţia fascinantă a patinatoarei norvegiene Sonia Henie va zice : „Dacă scena Operei din Paris, pe care a dansat Nijinsky, în fruntea baletului rus, ar deveni sloi polar, luminată de aceeaşi rampă şi privită de aceiaşi spectatori ; şi dacă Sonia Henie ar apărea singură pe nuditatea pură a gheţii — spectacolul acestei seri ar dezlănţui aceleaşi aclamaţii şi aplauze şi o nijinskyadă.

Vreau să spun prin aceasta — va conchide cronicarul — că Sonia Henie a depăşit hotarul supremelor performanţe sportive, intrînd adînc în artă, pînă acolo unde patina ei întîlneşte, tot aripă, călcîiul de zbor al lui Nijinsky, veacul marmorei eline şi pe al Renaşterii italiene." [3]

---

[1] *Iarbă,* Biblioteca pentru toţi, Ed. librăriei Alcalay, Buc., nr. 1 433— 1 434, f. a.

[2] *Op. cit.*

[3] *Op. cit.*

De altfel, domeniul acesta, al sportului ca fenomen de artă, va interesa atît de mult pe scriitor, încît în 1930 el își dezvăluie intenția de a scrie un roman axat pe teme recrutate de aici: „La vară, voi scrie romanul care să apară în toamnă. Va fi probabil în două sau mai multe volume și va fi plasat în lumea sporturilor. În străinătate au apărut multe opere în genul acesta." [1] Intenția, din păcate, nu se va realiza, pentru că în 1930 Ionel Teodoreanu nu scrie și nu tipărește nici un roman.

Dar, mai presus de orice, toate aceste gînduri, frămîntări, opinii și intenții dezvăluie bipolaritatea personalității artistice a scriitorului, structurată, cum am văzut, pe raporturi aparent antitetice, în al căror cuprins își dau întîlnire atribute de natură romantic-contemplativă cu altele de un activism frenetic, debordant.

Prins în ritmul agitat al vieții tineretului școlar ieșean, deocamdată elevul Liceului Internat e prea puțin solicitat de pasiunea scrisului. Isprăvi de această natură, de care scriitorul își va aminti cu umor, nu sînt de loc încurajatoare în direcția depistării unor predispoziții creatoare pretimpurii. „Eram în clasa a IV-a de liceu — va spune, într-un interviu, Ionel Teodoreanu. Ca profesor de limba română îl aveam pe Calistrat Hogaș. Într-o zi, ne dă să facem o compoziție cu subiect liber. Eram pe atunci pasionat patinator. Manuscrisele mele le scriam cu ascuțișul patinei pe ghiață. Deci, întorcîndu-mă acasă, rog pe mama să-mi facă lucrarea cerută. Mama mi-a făcut o compoziție cu titlul *Babeta*. La ora de română, am citit bucata cu glas tare, iar profesorul Hogaș a fost atît de încîntat de talentul meu, încît mi-a prezis o strălucită carieră literară. Am căpătat nota zece și am fost încîntat de debutul literar al ... mamei mele." [2]

Fragmentul intitulat *Teză la română*, din *În casa bunicilor*, fixează și el o întîmplare plină de haz, legată tot de personalitatea lui Calistrat Hogaș. Dacă elevul Teodoreanu Hypolit Ioan își induce în eroare profesorul în cazul compunerii de acasă, în schimb, își primește polița cu ocazia lu-

[1] *Universul literar*, interviul citat.
[2] I. Valerian, *De vorbă cu d-l Ionel Teodoreanu*, *Viața literară*, anul I, nr. 31, 11 dec., 1926.

crării scrise în clasă, la sfîrşitul primului trimestru. Incapabil de a se concentra în vreun fel, hărţuit mereu de bucuriile vacanţei ce se apropie şi fascinat de imaginile peisajului hibernal de afară, la toate acestea adăugîndu-se rezistenţa la formulele banal-didactice ale colegilor („Iarna este anotimpul pe care l-a descris în versuri nemuritoare marele nostru poet V. Alecsandri, în..." ; sau : „Iarna este anotimpul preferat al copiilor..."), viitorul prozator liric nu izbuteşte, efectiv, să scrie decît următorul text, cum se vede, de o lapidaritate dezarmantă : „Cling, cling, cling", după care urmează semnătura inspiratului autor : Teodoreanu Hypolit Ioan. Fireşte, mucalitul profesor, în faţa unei asemenea performanţe, va fi zîmbit în barba lui stufoasă, acordînd distinsului său elev, scrisă cu cerneală roşie, nota 1 şi semnînd şi el : Calistrat Hogaş.

Nu-i vorbă, incidentul pare a nu fi avut consecinţe chiar atît de grave, de vreme ce, totuşi, elevul din banca a V-a obţine, în acest an, la limba română, onorabila medie generală 8,25.

Fără a releva salturi calitative demne de reţinut în privinţa rezultatelor obţinute la învăţătură, în anii cursului superior de liceu (1912—1916) [1], viitorul scriitor, aflat de-acum în pragul celei dintîi tinereţi, pare a face aceeaşi figură ambiguă, de ins indecis, aparent înzestrat cu o personalitate difuză, în ale cărei ascunzişuri sufleteşti se agită nedeslușit latenţele unei remarcabile predispoziţii creatoare.

Dionisiac şi apolinic, totodată, Ionel Teodoreanu pendulează între cele două extreme ale procesului de autodevenire. Biografia sa interioară se constituie din concomitente impulsuri intravertite şi extravertite, deci din interiorizări bruşce, concretizate în tăceri şi apatii îndelungi, şi din elanuri vitale, spectaculoase şi surprinzătoare. Avatarurile crizelor de creştere — atît de exact surprinse în vol. II al *Medelenilor* — învederează tocmai o asemenea complexă contopire de factori eterogeni. Viitorul scriitor îşi va aminti cu

[1] Clasele a V-a şi a VI-a de liceu le continuă la Liceul Internat, pe care, e adevărat, le încheie cu o medie generală mai bună (8,61 — Arhivele Statului, Iaşi, Fond 175, Dosar nr. 3/1913—1914, Liceul Internat Iaşi, Foaia matricolă nr. 49), după care se transferă la Liceul Naţional, urmînd clasele a VII-a şi a VIII-a, secţia Modernă.

multă pregnanță de toate aceste schimbări la față suportate de biografia sa în această agitată perioadă de timp : „Pe cînd eram în cursul superior al liceului — va mărturisi el —, m-am mutat de acasă la niște bunici ai mei. Cunoșteam destul de bine viața, sporturile și petrecerile mă aduseseră într-o stare de blazare. M-am hotărît să mă retrag din lume. Mi-am tuns părul, am abandonat toate costumele elegante sau cel puțin cochete și m-am așezat pe citit. Am citit în vremea aceea atît de mult, că mă mir că nu am orbit pînă acum sau că nu port cel puțin ochelari..." [1]

Într-adevăr, lista autorilor citiți în această perioadă este pe cît de întinsă, tot pe atît de diversă. Cuprinsul ei este întru totul tipic pentru foamea de lectură a oricărui adolescent aflat la vîrsta marilor căutări. Pentru anii mai de început ai pasiunii devoratoare pentru lectură sînt reprezentative cele spuse într-un fragment din *Întoarcerea în timp*, intitulat *Lampa covorului zburător*. Din apatia alarmantă pentru cei din jur („La școală, între camarazii de vîrstă și de bancă, nu le-aude decît zgomotul și stă cu fruntea plumbuită printre ei, el singur numai repetent al tinereții. Profesorii cu drept cuvînt binevoiesc să vadă-n el rușinea clasei și a părinților : model de neurmat, pe școală"), nu-l poate scoate decît cufundarea somnambulică în lectură :

„Și totuși, somnorosul, jalnicul, neîmpăcatul, obiditul sinucigaș fără voința faptei, de nu știu cîte ori pe zi —, are în toate zilele orgii de fericire. Încep îndată ce s-au stins luminile. Numai atunci, cu o zvîcnire năzdrăvană în adîncul inimii, aprinde lampa de buzunar, iar de sub pernă scoate cartea.

E singur ca și Robinson Crusoe. Patu-i cald.Toți dorm. E atît de fericit, că încă nu deschide cartea. Ce fericire poate fi mai mare decît pragul ei pe care întîrzii ?

Apoi deschide cartea. Numai aripi. Zborul a-nceput.

Cum se numește cartea ? Oricum ! Oricum ! Nu are nici o importanță cine a scris-o, cum a scris-o ! Romanul în fascicole cu «va urma» sau aventurile lui Sherlock Holmes, *Mușchetarii*, *Catacombele Parisului*, *Contele de Monte Cristo*, *Genoveva de Brabant*, *Barbara Ubric*, sau romanele lui Georges Ohnet

---

[1] *Universul literar, art. cit.*

— orice, orice ! De-a valma, Eminescu şi Vasile Pop, Balzac şi Paul Féval, Duiliu Zamfirescu — sulfina din *Viaţa la ţară* —, Arsene Lupin, Coşbuc şi Dickens, Pelladan şi Sadoveanu, Bucura Dumbravă, Claude Farrère şi Anton Pann, Turgheniev, samovarul romantismului rusesc..."

Totuşi, pe fondul acesta haotic, cu timpul încep să se diferenţieze preferinţele, căci anii imediat următori terminării liceului îl vor găsi pe Ionel Teodoreanu avînd o personalitate intelectuală deja închegată, de o remarcabilă pregnanţă, ceea ce va explica întru totul maturitatea artistică surprinzătoare a debutului său literar. În interviul menţionat din *Universul literar*, la întrebarea privind autorii străini preferaţi, după ce arată că-i are mai întîi în vedere „pe toţi cei a căror admiraţie ţi-e parcă impusă", scriitorul ţine să insiste în special asupra a trei nume : „Iubesc mult — zice el — pe Alain Fournier ; ador de la vîrsta de 15 ani pe Rudyard Kipling şi-l aplaud cu aceeaşi copilărie tumultuoasă pe Kimm, cea mai încîntătoare poveste în plină realitate, pentru cele două volume ale junglei şi pentru unele din nuvelele lui (...). Un poet pe care l-am citit şi gîndit de-a dreptul în tot straniul şi toate mirările ce răsar noaptea din cele mai adînci tăceri ale fiinţei, de-acolo de unde par că vin vaiete de buhne şi tăceri de mări, este Rainer Maria Rilke. Pe acesta îl savurez în original."

Cum se vede, sînt preferinţe de naturi cu totul diferite, dar fiecare în parte satisface unele din laturile cele mai caracteristice ale gusturilor lui Ionel Teodoreanu : epica de încordată tensiune sentimentală (Fournier), tonalitatea umană elementară, pasiunea tumultoasă pentru natură, eroism şi aventură (Kipling) şi tonurile tragice, de durere existenţială sfîşietoare, ale elegiei (Rilke). Mai ales cele din urmă elemente, surprinzător, îşi vor găsi tulburătoare ecouri în poemele întunecate din volumul postum *La porţile nopţii*, pe care scriitorul nostru le va zămisli în ultimii săi ani de viaţă.

Saturat de lecturile copilăriei şi ale adolescenţei sale întîrziate, adînc impregnat de atmosfera istoric-patriarhală a Iaşului, beneficiind şi de experienţele vilegiaturiste, ale căror itinerarii vizează în primul rînd mănăstirile şi locurile de la Văratec şi Agapia, dar şi Borsecul, Slănicul, Constanţa, Tekirghiol, Bucureştiul, oraşe şi moşii din Moldova etc. (se

află, în *Masa umbrelor*, o mărturie din care rezultă că ar fi călătorit cu tatăl său și în Italia: „Văzusem în copilărie la Veneția, în piața San Marco, un călugăr franciscan învăluit îngerește în zboruri de hulubi"), așadar, pătruns de asemenea îndelungi și pasionate inițieri, elevul Teodoreanu Hypolit Ioan se pregătește nu numai pentru a duce mai departe tradițiile profesionale ale înaintașilor pe linie paternă (științele juridice), ci și pentru ceea ce nici cel puțin apriga și perspicacea bunică Elencu nu bănuiește și, apoi, nu crede: creația literară. Cităm, deci, din secvența intitulată *Dialog*, din *În casa bunicilor*:

„— Mă rog, și de ce-ai să te-apuci tu cînd îi fi mare?

— Știu eu, bunică.

— Te-i pomeni că te tocmești nepot la bunici — zice bunica c-un zîmbet urzicat de harțag.

Nepotul zîmbește.

— Rîzi tu, rîzi, harapule și haramule, da bietul tată-tău ce zice?

— Tata nu spune nimic.

— Muncește, sireacul! Ce să spuie tată-tău?

— Am să mă mai gîndesc, bunică.

— Dar pînă acum ce-ai tot făcut?

— Ce-am făcut? Ce-am făcut? se socotește nepotul, încordîndu-și fruntea ca la matematică.

— Ce tot dai din plisc ca cocostîrcul pe casă? N-ai făcut nimic.

— Cum, bunică? N-am învățat la școală?

Brațele bunicii zboară. Îndură-te, Hristoase.

— Înveți tu, pe dracu. Dormi în bancă. Parcă te văd.

— Citesc, îmi fac lecțiile — înșiră nepotul.

— Caști, te freci la ochi, dai din buze, te duci, te întorci, te foiești, continuă bunica. Măi, terchea-berchea, bunică-ta te-ntreabă ce faci cu scăfîrlia ta de cap, nu cu cogemete picioarele tale de trîntor."

Și dialogul continuă astfel, bunica chestionînd necruțător, în ciuda intervențiilor conciliante ale bunicului, iar nepotul, dînd din colț în colț, pentru ca totul să se încheie cu o mărturisire neașteptată din partea celui din urmă:

„— Ei, ia spune, — revine bunica.

— Ce să mai spun, bunică?

— Ce nu mi-ai spus. De ce-ai să te apuci cînd îi fi mare ? Nu uită bunica de unde-a plecat, şi pace !

— Poate c-am să scriu, bunică.

— Să scrii ? Tu ? Ce să scrii, mă rog ?

— Cărţi.

— Iaca, măi ! Cărţi ! Şi cu ce-ai să le umpli ?

Nepotul zîmbeşte şi se bate cu vîrful degetului peste frunte."

2. PRIMII ANI AI TINEREȚII, CUNOȘTINȚA CU G. IBRĂILEANU, DEBUTUL ÎN „ÎNSEMNĂRI LITERARE"

Desigur, din punct de vedere strict cronologic, sîntem constrînși să admitem că în 1916, cînd termină cursurile Liceului Național din Iași, Ionel Teodoreanu depășise deja limita de sus a adolescenței, intrînd în plină tinerețe. Mai mult, dacă ar fi să dăm crezare ficțiunilor narative ale scriitorului — în care, neîndoios, se reflectă cîte ceva din propria-i biografie —, ar trebui să ne fixăm la constatarea că adolescența sa se consumase deja sub semnul unei precocități bărbătești dintre cele mai debordante, bîntuită de pasiuni erotice, de aventuri spectaculoase etc. Așa cum am văzut, însuși Ionel Teodoreanu mărturisește [1] că, pe cînd era elev în cursul superior de liceu, la un moment dat, sporturile și petrecerile îl aduseră într-o stare de blazare. Să nu ne lăsăm seduși de aparențe. Cînd este vorba de precocitățile lui Dan Deleanu (*La Medeleni*, vol. II, *Drumuri)*, ale lui Andi Danielescu (*Bal mascat)* sau ale lui Coca Duduș (*Tudor Ceaur Alcaz*, vol. I — *Coca Duduș)*, mecanismul mistificației compensative funcționează cu o mare dezinvoltură. Partenere de amor veneric ale adolescenților de mai sus, precum Adina Stephano, Rodica și Ioana Pallă din *La Medeleni*, „fata din brazi" și soția bancherului englez din *Bal mascat*, sau Nina Tomeș din *Tudor Ceaur Alcaz*, par, mai degrabă, pure și

---

[1] *Universul literar*, XLVI, 1930, nr. 27, 28, *loc. cit.*

încîntătoare invenții romanești, realismul lor rezidînd în cu totul altceva decît în autenticitatea lor documentară. Dacă e să dăm cîștig de cauză adevărului, se cuvine să admitem că asemenea mistificații, dincolo de orice alte speculații posibile, depun mărturie în direcția ambiției firești a scriitorului de a implica biografiile sentimentale ale eroilor săi în spiritul blazat și teribilist cinic al epocii, epocă dominată de precocii mizantropi ai unui André Gide, de pildă. „Moda" André Gide — căci, așa cum scrie Albert Thibaudet, creatorul romanului *Falsificatorii de bani* „e un făuritor de mituri" — își pune pecetea asupra primului roman al lui Ionel Teodoreanu, și dacă, pe acest plan, nu există întotdeauna surse reale de inspirație, ele trebuie, pur și simplu, inventate.

Însuși viitorul scriitor, în fotografiile datînd din anii adolescenței liceene, elegant și frumos, își va compune adesea o poză de blazare willdeană, care, de fapt, n-are altă cauză decît nevinovata sa dorință de a părea altfel de cum este în realitate. Dan Deleanu și Andi Danielescu, din *La Medeleni* și, respectiv din *Bal mascat*, reflectă, într-adevăr, ca adolescenți și tineri la începutul vieții, mult din personalitatea scriitorului, dar este de remarcat, și într-un caz și în celălalt, că adausurile sînt evidente, lesne de depistat. Și aceasta în primul rînd pe planul desfășurărilor epice, căci, între multe altele, palpitantele aventuri amoroase ale celor doi eroi, pînă la momentul decisiv, al angajării lor erotice cu Monica și, respectiv, cu Ștefana, nu au alt sens decît acela urmărit de romancier de a compune eroilor săi un trecut cît mai bogat, cît mai îmbibat de fapte senzaționale. De aceea, suprapunerile nu trebuie împinse prea departe, pentru că cert este doar faptul că personajele Monica și Ștefana transpun în ficțiune epică chipul unei persoane reale, acela al Mariei Ștefania Lupașcu, Lily, viitoarea soție a lui Ionel Teodoreanu, cunoscută ca scriitoare sub numele Ștefana Velisar.

Cînd termină cursurile liceale, în primăvara anului 1916, Ionel Teodoreanu pășește în cel de-al 20-lea an al vieții sale. Timpurile acestea tulburi, de război atotcuprinzător, în care Iașul copilăriei și al adolescenței este și el atît de intens solicitat, vor fi avut și ele, desigur, ecourile lor în

conștiința și, în general, în viața viitorului scriitor. În trilogia *Medelenilor*, în manifestările ei directe, perioada războiului este aproape complet ignorată. În volumul III al romanului, prozatorul este preocupat doar de a cuprinde efectele ei întîrziate în procesul de dezagregare a idealului „medelenist" [1]. În schimb, în cel de al treilea roman al său, *Bal mascat*, Ionel Teodoreanu ancorează tocmai în miezul acestei perioade, realizînd unele dintre cele mai dense pagini de observație socială din opera sa [2]. Raportînd-o, ca semnificație, la aceea a personajului central de aici, Andi Danielescu, biografia spirituală a tînărului Ionel Teodoreanu apare din plin afectată de traumatismele tragicului eveniment, cel mai de seamă aspect ținînd de dezgustul provocat de sinistrul „bal mascat" pus la cale de așa-zisa lume bună a societății ieșene : modul în care aceasta, chipurile, își manifestă compasiunea față de victimele războiului, atașamentul față de idealul libertății naționale etc.

Memorialistica lui Ionel Teodoreanu, ca și trilogia *Medelenilor*, ocolește însă perioada anilor 1916—1918. În afara cîtorva referiri fugare, de cele mai multe ori transfigurate în fragmente elegiace, privind moartea prematură a fratelui cel mic, Laurențiu, pe frontul francez, în 1918, de aici, aproape că nu mai desprindem alte date de acest gen. De altfel, asupra acestor ani se pare că a planat pînă tîrziu o stare generală de confuzie, de vreme ce, în 1930 [3], Ionel Teodoreanu, fiind întrebat dacă a făcut armata, dă acest răspuns destul de nesemnificativ :

„Da, încă în condițiuni foarte proaste. Eram aici la școala militară, și pe mine și pe un alt coleg de al meu, care numai cu gîndul la instrucție și la teme nu eram, ne persecuta grozav un căpitan. Întîmplarea face ca același ofițer, mai tîrziu, cînd ieșisem avocat, să vină la mine să-i susțin un proces în care era inculpat ca... fraudator. L-am achitat."

Realitatea este însă mult mai complexă și ea poate fi dedusă din următorul document [4] :

---

1 Vd. capitolul *Trilogia Medelenilor*, din acest studiu.

2 Vd. capitolul *„Recrudescențele" trilogiei La Medeleni*, din acest studiu.

3 *Universal literar, loc. cit.*

4 Arhiva Ștefana Velisar-Teodoreanu.

CERTIFICAT

Nr. 45547

Noi, Comandantul Cercului de Recrutare Iaşi, certificăm că D-l Teodoreanu Hypolit Ioan, fiul lui Osvald şi al Sofiei, născut în anul 1897, luna anuarie 6, în Comuna Iaşi, Judeţul Iaşi, este înscris în controalele acestui Cerc la matricolul 2 088/1918, avînd următoarele mutaţii :

1916 Decembrie 1

Înscris ca elev în şcoala pregătitoare de artilerie şi geniu în rezervă adresa şcolii de artilerie şi geniu nr. 5 344/917. Intrare nr. 23 268/917.

Admis şi însumat ord. zi N. 4

1917 Septemb. 11 Declarat repetent, cauză de boală.

1917 Septemb. 11 Reprimit a urma şcoala cu seria 1 aprilie 1917 ord. zi n. 9.239.

1917 Octomb. 1 Avansat caporal, o zi N. 268. ord. M.R.N. 3 077/917, adresa N. 5 878, Intr. 16 126/917.

1918 Aprilie 1 Venit de la Şcoala militară artilerie şi geniu, ord. M.R. Div. şc. Milit., la Bat. P.S., fiind clasat pentru serviciul auxiliar cu certificat de clasare N. 995, din 27.III/918, ord. zi N. 9/918, adresa corp N. 7961, Intr. 12477/919 M.R., cu or. N.45133, aprobat să se prezinte la al 2-lea examen deoarece din cauză de boală a fost împiedicat într. N. 2493/921.

1922 Mai 1 M.R. cu ord. 22415 aprobă însumarea în condiţiunile art. 52 R.L.R. Certificat 780 ca absolvent al Liceului Internat din Iaşi. Intr. N. 9089/922.

1922 Iunie 20 Şters din controale, fiind reformat Certificat medical N. 2741, ord. Corp 4 armată, serviciul sanitar N. 23603, intr. N. 9017/922. Comunicat Administraţiei Financiare Iaşi pentru a fi impus la taxă militară cu începere de la 1 ianuarie 1923.

Drept care am eliberat prezentul Certificat spre ai (sic !) servi la indentificare (sic !) înaintea autorităţilor militare.

Acest certificat este provizoriu pînă la revizuirea ce se va face în cursul lunei octombrie 1942, la data ce se va anunţa ulterior."

Urmează, bineînţeles, parafele de rigoare şi semnăturile, indescifrabile.

Cum se vede, avem în faţă dovada unor tribulaţii dintre cele mai greu de suportat, prin care a trebuit să treacă viitorul scriitor. Numai această boală sîcîitoare, care revine atît de des şi asupra naturii căreia nu avem cunoştinţă, face, se pare, ca Ionel Teodoreanu — spre deosebire de unii confraţi de generaţie, precum Camil Petrescu ori Perpessicius — să nu participe direct la experienţa războiului. Este de presupus că întreg acest şir de penibile avataruri a apăsat din greu mîndria lui Ionel Teodoreanu şi că îi va provocat acute nemulţumiri interioare, mai ales la gîndul că atîţia dintre colegii şi cunoscuţii săi şi-au vărsat sîngele şi, poate, şi-au dat viaţa pe cîmpul de luptă, atît de apropiat fiind însuşi exemplul tragic oferit de fratele său mai mic. În plus, orgoliul său sportiv, de ins cu o constituţie fizică armonioasă, atletică, cu care lui Ionel Teodoreanu i-a plăcut întotdeauna să se mîndrească, se va fi simţit şi el, fără îndoială, lezat. Ceea ce face ca rememorările de mai tîrziu să evite discret popasurile asupra acestor ani, din atîtea motive greu de îndurat fie şi în planul aducerilor-aminte.

Aceşti ani, acoperiţi, aşadar, de peregrinări şi popasuri prin garnizoane şi la servicii medicale militare — după mărturiile familiei, mai toate petrecîndu-se în Iaşi şi în Botoşani —, se încheie totuşi cu un episod deosebit de fericit. Spre sfîrşitul anului 1918, tînărul Ionel Teodoreanu cunoaşte pe viitoarea sa soţie, Maria Ştefania Lupaşcu, Lily [1]. Cunoştinţa are loc la Iaşi, în împrejurările tulburi ale refugiului, prin intermediul fiicelor lui Delavrancea, cu care tînăra Lily este rudă apropiată. La rîndul lor, evident, fiicele lui Delavrancea frecventează aceleaşi medii ieşene pe care le frecventează şi familia Teodoreanu, dată fiind, între altele, şi pasiunea pentru muzică atît a Cellei Delavranea, cît şi a Sofiei Teodoreanu, mama viitorului scriitor.

De asemenea, în acel moment, se află la Iaşi Sofia Muzicescu, prietenă cu surorile Delavrancea, pe care o cunoaşte şi vara acestora, Lily Lupaşcu.

---

[1] S-a născut la 17 octombrie 1897, în localitatea Renurmont, Franţa, părinţii fiind juristul şi diplomatul Ştefan Lupaşcu, originar din Bacău, şi Marie Mazurier, franţuzoaică, originară din munţii Vosgi, Franţa.

Așa cum își va aminti mai tîrziu doamna Teodoreanu — Ștefana Velisar, prozatoarea de fină și subtilă notație, între altele, autoarea pe drept apreciatului roman *Viața cea de toate zilele* —, apropierea dintre cei doi tineri se produce pe terenul comun al pasiunii pentru literatură, pasiune concretizată atît în setea de lectură, cît și în înclinația pentru scris, căci acum se plăsmuiesc fermecătoarele *Jucării pentru Lily,* opera de debut a lui Ionel Teodoreanu, ce va vedea lumina tiparului, în decursul anului 1919, într-o bună măsură în revista *Însemnări literare.*

În partea a doua a romanului *Bal mascat,* încîntătorul și tulburătorul episod al cunoștinței cu viitoarea doamnă Lily — cum îi vor spune doamnei Teodoreanu M. Sadoveanu și G. Ibrăileanu — va solicita, mult mai tîrziu, aducerea-aminte a scriitorului. Faptul va avea loc nu în paginile cărții *Întoarcerea în timp,* ci în stihurile de o desfășurare solemnă, adînc elegiacă, din poemul postum *Poveste.*

În oglinda aburită a timpului, transfigurate în desfășurări de basm, în ultimii ani ai vieții, Ionel Teodoreanu va revedea imaginile încîntătoare ale acelui unic moment din tinerețe :

Iar ferestrele, chemate, rînd pe rînd se deschideau
Și apăreau din umbrele albastre chipuri de adolescenți,
Băieți îngîndurați de zîmbet, fetele cu gene lungi,
Obraji netezi, albi de lună și de tinerețe,
Dulci, într-o catifelare fără seamăn,
Ca și cei aduși mărgăritar de valul marmurei eline.

Dar era de iarnă noaptea albă a Cerbului ?

Căci, deodată, totul a purces a se desface ș-a se răsturna
Fulguitor, molatec, blînd
Ș-atît de fraged,
Într-un alb atît de dulce în migdala lui amară,
Că numai livada nopților de mai,
Livada nunții și-a miresmelor în floare
Poate spune acum.
O, spune, albă lună, singurul obraz al insomniei de odinioară.
Chiar a fost ?
Ș-așa a fost ?

Sau numai am visat, cerb alb, c-am fost odată
Şi că tinereţea mea, la o fereastră larg deschisă înspre iarnă
A încălzit-o, dăruindu-i primăvara. Dusă.

În amintirea Ştefanei Velisar, episodul, deşi redat pe un ton euforic şi emoţionant, se va păstra totuşi şi în datele lui reale, documentare, nelipsind descrierea ambianţei interioare şi a propriului aspect vestimentar, nici gesturile şi schimburile de cuvinte din primele momente ale întîlnirii cu Ionel Teodoreanu, după cum, bineînţeles, nici relatarea adolescentinelor confesiuni literare :

„Casa Teodoreanu : o casă în sărbătoare, caldă, cu arome bune, multe lumini, multe oglinzi mari, care multiplicau totul voios. De atîta vreme nu mai pusesem piciorul într-o casă de oameni, unde toate păreau să meargă pe roate şi lucrurile îşi păstraseră rostul din vechi, în care plutea acel duh de ospitalitate moldovenească, luminînd feţele ca pe nişte stele de bună vestire.

M-am simţit intimidată, căci abia atunci mi-am dat seama cît de nepotrivit eram îmbrăcată şi ce aparenţă cazonă aveam. Eram în cisme, cu un pardesiu subţire cenuşiu, cusut pînă jos, în loc de rochie, şi încins cu o curea de piele. Pletele drepte, retezate mai jos de ureche. Singura notă mai feminină era la gît o cruce veche, frumoasă, de argint, şi un colier mare, adus de tata de prin Orient, la care ţineam mult. Totuşi...

Îmi iese înainte Ionel, în rubaşcă albastră şi părul bine lins cu peria. Aşa-zis, ne cunoscusem în ajun. Îmi strînge mîna, să mi-o sfarme, în mîna lui puternică, şi zice :

— Ce interesant colier porţi mata, duduie, seamănă cu un şirag de bureţi mici de baie, de cauciuc.

— Cum ? zic eu indignată. Ce urîtă comparaţie ! Uite ce colier port eu ! şi îi azvîrl în mînă colierul — freacă-l în palme şi ai să vezi ce frumos miroase.

Era din boabe mari, palid cărămizii, ciuruite de găurele, făcute dintr-o pastă de foi de trandafir, care, încălzite de căldura trupului, miroseau ca o grădină de trandafiri în soare.

— Straşnică mirosnă, zice Ionel, deschizînd nări mari şi ochi veseli, băgîndu-şi faţa în mîinile pline de mărgelele

mele. Sta cufundat în ele și căuta, pesemne, o comparație mai poetică.

— E ca din poemele lui Hafiz, zice, întinzîndu-mi-l aproape reverențios.

— Așa mai merge, zic eu încă neîmpăcată.

După masă, ne-am retras, Beb și cu mine, într-un salonaș, unde să-i pot citi, în taină, unele lucruri scrise de mine, asupra cărora voiam să am părerea ei. (. . .)

La un moment dat, apare Ionel, în pragul ușii, zbîrlit de data asta, cu capul plin de bucle, tot părul numai tumbe castanii, tîrînd după el un sac mare de cînepă, dintr-acei în care se pun cartofii, ticsit cu niște lucruri colțuroase, de diferite mărimi, care păreau îndesate cu sila înăuntru.

— Lasă-mă, duduie Beb, să stau numai cîteva clipe cu duduia Lily, că am lucruri foarte importante de vorbit cu ea, îi vibra glasul de nerăbdare și părea grozav de stîrnit. Era cu obrajii înfierbîntați, ochii plini de strălucire, și se uita la mine ca la un răsărit de soare !

Eu mă uitam rugător la Beb, în ochii ei intens albaștri, atît de inteligenți și buni, să mă scape, dar ea se retrăgea zîmbind, făcîndu-mi semn că se întoarce acuși, în timp ce Ionel răsturna din sac pe covor un maldăr de caiete, caiețele, carnețele, suluri de coli legate cu sfoară, o întreagă arhivă prăfoasă, și se așeză pe jos, în mijlocul acestei mărfi dezordonate, din care pescuia, ici și colo, cîte un caiet, o hîrtie și exclama :

— Noi sîntem frați ! Avem același suflet ! Aceleași mirări, aceleași încîntări. Ne ating aceleași bucurii ! Noi scriem la fel !

— De unde ai scos toate astea ? De unde știi că scriu ? Și cum scriu ? îl întrerup înnegurată, zvîrlind o pernă peste carnețelele mele.

Dar el nici n-auzea ce spuneam și urma cu înflăcărare :

— Să-ți citesc. Uite, despre zarzări. Și mata ai scris despre meri și cireși înfloriți, despre caiși... Acum înțelegi ce-ți spun eu ?

Și începe să-mi citească. Buchete și crengi, o livadă întreagă de metafore pline de frăgezime și fantezie.“ [1]

---

[1] Ștefana Velisar-Teodoreanu, *Ursitul*, cap. I, *Unde se vede cît de aparent simplu și totodată întortochiate și sigure sînt căile soartei.*

Cel dintîi an de după război, 1919, este, în multe privințe, un an hotărîtor pentru viitorul lui Ionel Teodoreanu. La vîrsta de 22 de ani, fostul absolvent al Liceului Național, după ce timp de 2 ani se irosise fără nici un rezultat, nu se mai complace în postura de „nepot al bunicilor". Întîlnirea cu viitoarea soție pare a fi decisivă, în sensul smulgerii din contemplativismul prelungit al adolescenței. Acumulările lente, înclinația pentru creația literară sînt vizibil incitate de inedita stare spirituală ce se ivește acum. Cele dintîi încercări literare se plăsmuiesc, așadar, în lumina fascinantă a pătrunderii pasionate în viața reală, situată dincolo de eul inhibat și intravertit, totul circumscriindu-se sentimentului jubilant al redescoperirii lumii cu prețul descoperirii iubirii. Prin substanța lor, *Jucării pentru Lily* sînt un adevărat act de compensație, menit să anihileze eventualele imixtiuni „antimedeleniste" provocate de experiențele celor doi ani de război, imixtiuni ce-ar fi putut atenta la integritatea sensibilității romantic-paseiste și idealizante a viitorului scriitor.

Descoperirea cea dintîi a noului scriitor în mediul literar ieșean aparține lui Demostene Botez. Pe acesta din urmă Ionel Teodoreanu îl cunoaște încă din anii de liceu. „Mai mare decît noi (adică decît Mihail Ralea, D. I. Suchianu, care-i fuseseră colegi, cu un an mai mare și ei decît el, n.n.) — își va aminti autorul *Uliței copilăriei* —, Demostene Botez, cu mască elegiacă și chică byroniană, cu pumn formidabil la oină, trimetea versuri delicat pasionate, cu săgeți împodobite, făcînd conturul liric al primelor iubiri" [1].

Fiind unul din animatorii *Însemnărilor literare* — de sub conducerea directă a lui M. Sadoveanu și G. Topîrceanu — și deja colaborator al lui G. Ibrăileanu, Demostene Botez prezintă pe mai tînărul său prieten marelui critic. Împrejurarea va rămîne adînc întipărită în amintirea lui Ionel Teodoreanu.

„Cu douăzeci de ani în urmă, va scrie el în *Întoarcerea în timp*, prietenul Demostene Botez m-a invitat la el acasă, unde *Însemnările literare* își improvizaseră o redacție intimă.

— Vrea să te cunoască domnul Ibrăileanu.

— Știe că exist? am întrebat oarecum sarcastic.

[1] *Iarbă*, ed. cit.

Sarcasmul tocmai față de ceea ce-i măgulitor este o datorie îndeplinită cu strictețe de veleitarii literaturii, printre care mă număram și eu în acel an al trecutului.

— Probabil — mi-a răspuns Demostene —, de vreme ce vrea să te cunoască.

— Și cine are să mai fie ?

— Redactorii : Sadoveanu și Topîrceanu.

N-aș putea spune că am ricanat. Dar cam aceasta era reacția nevîrstnicului Ionel Teodoreanu, față de celebritățile în viață, ale epocii premergătoare războiului. Viitorul începea agresiv majuscul cu mine și cu generația mea, ceilalți erau trecutul, bătrînozaurii. Și mai cu seamă Sadoveanu personifica pentru mine firul și — de ce să n-o spun ? — superstiția acestui trecut."

Momentul propriu-zis al pătrunderii în redacția *Însemnărilor literare* este învăluit în aureola idealizantă a amintirii :

„Poate o amiază de primăvară, poate una de toamnă. Nu mai țin minte. Dar tot una era. Căci aurea soarele ca teiul înflorit deasupra Iașului copilăriei mele — dragul —, mai mult cald decît fierbinte, dînd vieții parfum de faguri dăruiți de fete. Ferestrele caselor erau deschise, cu somnul pisicilor sau obrazul Cosînzenelor pe pervazul lor fericit. Îmi venea să spun bună-dimineața la toți și la toate, căci dimineața începea în sufletul meu, cu soare fraged, pe pămîntul tinereților duse și al celor abia deșteptate, încă mătăsoase de somn. Trăiam acel ceas viteaz și naiv al tinereții, cînd îți simți viitorul pe umăr ca un șoim de vînătoare. Destinul eram eu. Deci, am intrat fără sfială în odaia *Însemnărilor literare.*"

Cît despre chipurile celor ce-l întîmpină pe noul venit, acestea s-au fixat cu o pregnanță aproape materială în memoria sa :

„Profesorul Ibrăileanu, cu pelerina pe umăr, fuma atît de îmbelșugat și de înșuvițat, încît parcă fumega într-un orizont vulcanic, amăgitor, apropiat cu ocheanul. Totul în el era îmbinare de noapte neagră și lumină de lună, de palori întunecate și umbre viorii, din care răsăreau ochii lui homerici de buhnă a Minervei, în veșnică insomnie.

Topîrceanu, într-un fel de uniformă de licean fantezist, cu șuvița potrivită pe frunte — napoleonian — și tocuri

înalte, şedea mereu strîmb, cam într-un picior, cu capul cam înclinat, cu un ochi cam închis, ca o stăncuţă ageră, iscoditoare şi prepuelnică, gata să salte cam alături cîrîind epigramatic — şi iar să cam revie.

Demostene Botez, cu profilul lui elegiac, părea patetic cînd tăcea — umanizînd o salcie pletoasă, iremediabil deprimată —, iar cînd deschidea gura, vedeai că-i plin de bonomie şi de voie bună, ca o vădană veselă."

G. Ibrăileanu nu i se pare de loc inaccesibil tînărului aspirant la gloria literară, şi, de aceea, climatul propice unei comunicări deschise se creează de îndată. Ionel Teodoreanu nu ezită deci să prezinte criticului primele sale manuscrise şi — mai mult — să i le citească pe loc :

„Vorba s-a legat degrabă, sprintenă, curgătoare. Căci arta profesorului Ibrăileanu era de a face pe fiecare nou venit să se simtă la el acasă.

M-am simţit de îndată în aşa măsură printre binevoitori, *ai mei* (s.aut.), încît la invitaţia lui zîmbitoare de a ceti, am şi scos manuscrisul din buzunar, dînd glas, fără emoţie, *Jucăriilor pentru Lily*."

Impresia este, fără îndoială, mai mult decît favorabilă, pentru că *Jucăriile* sînt acceptate spre a fi publicate. Iar noul debutant exultă de emoţie şi bucurie :

„Oglindă — oglinjoara mea, cine-i mai ca mine ? cam aşa gîndeam, îmbătat de întîia victorie literară, care-mi acorda loc de cinste în paginile unei reviste vămuită de înţelepciunea şi gustul profesorului Ibrăileanu şi de acerbul criticism al necruţătorului Topîrceanu".

Împrejurările întîlnirii cu G. Ibrăileanu vor fi transfigurate epic în vol. III al *Medelenilor,* unde Ionel Teodoreanu fixează locul respectivului eveniment în atît de originala casă a criticului, la un timp de noapte tîrzie şi de primăvară romantică, rolul de călăuz îndeplinit de Demostene Botez fiind atribuit personajului Mircea Balmuş.

Încîntat de transpunerea epică a romancierului, G. Ibrăileanu îşi va aminti şi el cu deosebită plăcere de episodul cunoştinţei cu Ionel Teodoreanu, care încă de atunci i-a cucerit deplina simpatie :

„— Cum aţi cunoscut sau, mai precis, cum v-a cunoscut domnul Ionel Teodoreanu ?

— A descris împrejurarea în volumul al treilea din *Medeleni*. A venit acum vreo șapte-opt ani un prieten însoțit de un tînăr sportiv și simpatic, cu niște bucle încîrlionțate. M-a uimit de la prima discuție cu inteligența și cu imaginația lui năstrușnică. Poseda, domnule, o cultură vastă, franceză mai ales, și cînd vorbea făcea numai comparații și imagini. La început, mă amuza, pe mine, care, ca și domnul Mihail Dragomirescu, nu am, nici în scris, nici în vorbire, un stil prea strălucit. Apoi mi-a citit niște bucăți care mi-au atras în mod deosebit atenția. Mi-am dat seama imediat că am în față un viitor scriitor de mare talent și iată că nu m-am înșelat." [1]

La rîndul său, mai tîrziu cu patru decenii și jumătate, Demostene Botez își va aminti și el de memorabila întîlnire [2].

Anul 1919, în sfîrșit, se impune ca un moment decisiv în biografia lui Ionel Teodoreanu și pentru că acum se decide destinul său profesional. După ce trecuseră doi ani de la terminarea liceului, tînărul Ionel Teodoreanu face un adevărat tur de forță și, în trei sesiuni consecutive, promovează toate examenele din cei trei ani de studii ai facultății de drept de la Universitatea din Iași.

În 1920, lui Ionel Teodoreanu i se eliberează diploma de licențiat în drept în baza examenului pe care îl trece cu deosebit succes, obținînd cinci bile albe [3]. Biografia de student meteoric a viitorului romancier se implică romantic în împrejurările care au premers evenimentul căsătoriei sale. Cu precauțiile necesare în fața oricărei transfigurări romanești, asupra întregii chestiuni cititorul se poate edifica parcurgînd o seamă dintre capitolele celei de a doua părți a romanului *Bal mascat*.

Într-adevăr, după ce cunoaște pe Ștefana Lupașcu, care răspunde cu aceeași dăruire sentimentelor lui, tînărul Ionel Teodoreanu aspiră la idealul unei căsătorii imediate, făcînd propunerile de rigoare tatălui celei pe care o iubește. Pe drept alarmat de perspectivele cu totul incerte ale viitoarei familii,

---

[1] *Universul literar*, XLVI, nr. 26, 22 iunie, 1930, p. 339—340, interviu cu G. Ibrăileanu de N. Crevedia.

[2] *Viața românească*, nr. 3, 1966.

[3] După : *Diplomă de licențiat în drept*, în arhiva Ștefana Velisar-Teodoreanu.

acesta din urmă, deocamdată, sub presiunea unor întîmplări neprevăzute, nu acceptă decît logodna. Ca prin minune salvată din ghearele unei gripe spaniole, Ștefana înmoaie rezistența lucidului ei tată, care acceptă romantica cerere a fiicei sale de a se logodi cu alesul inimii, pe care nu-l cunoștea decît de cîteva săptămîni. Cu emoție și încîntare, Ștefana Velisar își va aminti astfel împrejurarea :

„Cît oi fi dormit, nu știu, dar cînd m-am trezit erau iar toți în jurul meu.

Doctorul îmi lua pulsul, îmi asculta inima și făcea semne tatii că toate-s bune.

Tata, fericit, îmi pupa mîna și zicea :

— Bogdaproste ! A fost bun Dumnezeu cu noi ! Cere-mi tot ce vrei, îți dau tot ce vrei, numai să trăiești, fetița mea.

Eu, trează de-a binelea, răspund pe loc, cu cel mai dulce și rugător glas :

— Logodește-mă cu Ionel, tată, să pot să-l văd și să mă plimb cu el, fără să vadă nimeni ceva rău în asta. (Nu știa, tata, săracul, că eu îl și văzusem și mă plimbasem cu el chiar în dimineața asta.)

— Fie, cum vrei tu, zise tata pe negîndite. Apoi își mușcă buza de jos și tace brusc încurcat la culme." [1]

O amuzantă confuzie dintre frații Teodoreanu — Păstorel, văzut de un prieten al lui Ștefan Lupescu în mare dispoziție bahică la restaurantul Gambrinus, este luat drept Ionel, — care se putea solda cu decizii dintre cele mai severe, se limpezește și ea, viitorul ginere sporindu-și încrederea în fața viitorului socru.

În fond, tatăl viitoarei doamnei Lily nu pare atît de convins că la mijloc poate fi vorba de o treabă serioasă. Drept măsură de precauție, impune o condiție extrem de grea celor doi logodnici : trei ani, cît vor dura studiile viitorului său ginere, ei nu vor avea voie să se vadă, urmînd ca după aceea, dacă afecțiunea reciprocă va dăinui, să aibă loc căsătoria. Și pentru ca totul să fie cît se poate de clar, în afara oricăror posibilități de a se reveni asupra deciziei, tînăra logodnică pleacă cu tatăl ei la Paris, unde urmează să-și continue și ea studiile.

---

[1] Ștefana Velisar, *op. cit.*

Deci tocmai pentru a scurta chinurile îndelungatei așteptări, cum am văzut, Ionel Teodoreanu realizează neobișnuita performanță de a promova toate examenele universitare într-un singur an.

Așa se face că la 15 februarie 1920, la Iași, în casele părinților de pe strada Kogălniceanu nr. 24, are loc ceremonia căsătoriei dintre — cum sînt înscriși în actul oficial — Ioan Hypolit Teodoreanu și Marie Ștefana Lupașcu [1]. Bineînțeles, în aceeași lucrare, doamna Teodoreanu rememorează, cu aceeași încîntare și emoție, pe larg, întreaga desfășurare a fericitului eveniment, la care au participat membrii familiei celor doi miri, iar dintre prietenii lui Ionel Teodoreanu, poetul Al.A. Philippide și Bob Negruzzi, special invitați de Păstorel, care, altfel, numai între chipurile grave ale celor mai vîrstnici, nu s-ar fi simțit, desigur, tocmai în largul său.

Așadar, anul 1920 înregistrează acel moment biografic în care Ionel Teodoreanu intră, cum se spune, în viață.

La vîrsta de numai 23 de ani, el își asumă grave și dificile răspunderi pe cel puțin trei direcții ale existenței : familia, cariera juridică și creația literară.

De-acum, pentru toate trei, temeliile sînt deja puse, urmînd ca în decursul anilor să se procedeze la construirea edificiilor, cu prețul unei tenacități și, mai ales, a unei pasiuni niciodată dezmințite. Ceea ce nu va fi de loc incompatibil cu sinuosul și imprevizibilul joc al hazardului, aducător de satisfacții, de bucurii, dar și de îndoieli, de amărăciuni, de stări deprimante, de insuccese etc. Dimpotrivă.

---

[1] Extract din registrul actelor de căsătorie al Oficiului Stării civile Iași, pe 1920, nr. 118.

3. ÎN CERCUL „VIEŢII ROMÂNEŞTI", TÎNĂR ROMANCIER ŞI AVOCAT

După relativ scurta sa existenţă — un „intermezzo după război", cum avea să se exprime un memorialist —[1], revista *Însemnări literare* îşi încetează apariţia şi, în martie 1920, reapare *Viaţa românească*, în cea de a doua serie a ei.

Între multe alte elemente noi, cu lux de amănunte consemnate în diverse lucrări special consacrate evenimentului, reţine atenţia şi acela constînd în primenirea rîndurilor grupului literar ieşean. Astfel, alături de vechea gardă, chiar de la începuturile celei de a doua serii a revistei, îşi face simţită prezenţa generaţia tînără, generaţia postbelică, cum a fost numită aceasta. Alături de G. Ibrăileanu, C. Stere, M. Sadoveanu, D. D. Pătrăşcanu, I. I. Mironescu, G. Topîrceanu etc., ca să-i cităm doar pe literaţi, apar, deci, nume noi : Demostene Botez, Otilia Cazimir, Al. A. Philippide, Mihai D. Ralea, Al. O. Teodoreanu şi, bineînţeles, Ionel Teodoreanu, cărora, cu trecerea anilor, li se vor mai adăuga şi alţii. Ionel Teodoreanu, asemenea Otiliei Cazimir, lui Demostene Botez, Al. A. Philippide şi Al. O. Teodoreanu, este, cum am văzut, o achiziţie realizată deja de către *Însemnări literare*.

Printre membrii fondatori ai complexei şi prestigioasei *Asociaţii literare şi ştiinţifice „Viaţa românească"*, creată o

---

[1] M. Sevastos, *Amintiri de la Viaţa românească*, E.P.L., 1966, p. 344—357.

dată cu reapariția revistei, se află și tînărul Ionel Teodoreanu, care datorează această deosebită cinste numai adîncii simpatii a lui G. Ibrăileanu, încrederii acestuia în talentul său literar. Criticul pare a fi dus o adevărată luptă spre a-i convinge pe unii dintre tovarășii săi din conducere, de vreme ce unul dintre ei, D. D. Pătrășcanu, la un moment dat, pur și simplu, se opune la ideea ca cei doi frați Teodoreanu să fie primiți în asociație. „Pe Teodoreni — îi scrie D. D. Pătrășcanu lui G. Ibrăileanu — cred că nu-i bine să-i punem ; sînt prea tineri, prea neformați. Nu pot sta alături cu Brătescu, cu Sadoveanu, cu tine ; apoi cu Philippide, cu Rosetti, cu Antipa, apoi cu Duiliu, cu Mehedinți, cu Simionescu etc. Cred că le va strica. Altfel, vor tinde să facă parte ; vor munci, vor năzui etc. Asta e părerea mea, dar nu țin mult la ea. Dacă *tu* (s.aut.) crezi că e bine, pune-i." [1] Cedînd, pînă la urmă, insistențelor lui G. Ibrăileanu, D. D. Pătrășcanu găsește totuși că respectiva concesie trebuie contracarată printr-o prudență de alt ordin :

„Prospectul (cred) că trebuie făcut astfel : O parte (cei mai iluștri și mai bătrîni) se așează deseminați printre text. Fiindcă n-au să încapă toți, cred că va trebui de pus o pagină unul lîngă altul — *dii minores*. Iscăliturile să se puie în jurul mutrei, cu explicațiile necesare : «Al. Philippide, profesor universitar, membru al Academiei române». Trebuie de scos în relief aceste două lucruri : Profesor universitar și membru al Academiei române, dar acestea trebuiesc puse în jurul numelui, nu în text. Aici (în text) trebuie puși simplu : G. Ibrăileanu, D. D. Pătrășcanu, Al. A. Philippide etc. Ordinea trebuie să fie bătrînețea, dar și celebritatea : să începem cu Duiliu, Philippide, Brătescu, Rosetti etc. La urmă, Mircea Rădulescu (acesta ne-a înjurat și pe mine și pe Stere), Philippide — junior — Caragiale (Luca I. Caragiale, n.n.), și la urma urmei, Ionel Teodoreanu." [2]

Numai că G. Ibrăileanu nu s-a prea conformat sugestiilor acestora, procedînd după criterii mai puțin comerciale. „Prospectul — își va aminti M. Savastos — cuprindea și foto-

---

[1] *Scrisori către G. Ibrăileanu*, Ed. îngrijită de M. Bordeianu, Gr. Botez, I. Lăzărescu, Dan Manucă și Al. Teodorescu, cu o prefață de Al Dima și N. I. Popa, E.P.L., 1966, p. 147.

[2] *Op. cit.*, p. 361.

grafiile colaboratorilor, așezate cu multă diplomație de Ibrăileanu, care a menajat toate susceptibilitățile. Fotografia lui și-a pus-o la urmă. Iar în lista membrilor *Asociației literare și științifice «Viața Românească»*, creată cu prilejul reapariției revistei, a trecut la coadă pe G. Topîrceanu, Spiridon Popescu și M. Sadoveanu, arătînd astfel că nu criteriul valorilor a stabilit ordinea numelor." [1]

Sigur, tenacitatea lui G. Ibrăileanu de a susține pe Ionel Teodoreanu, în care vedea un membru al grupării cu drepturi egale față de ceilalți, se sprijinea nu atît pe valoarea intrinsecă acordată *Jucăriilor pentru Lily* — singurele lucrări publicate de tînărul prozator pînă la acea dată —, cît pe speranțele mari pe care și le pune în viitorul artistic al protejatului său. Speranțele criticului nu sînt înșelate, și încă din primul an al noii ei apariții *Viața românească* începe să aibă în Ionel Teodoreanu pe unul dintre colaboratorii ei tot mai activi și mai de valoare.

Ce-i drept, anii 1920, 1921, 1922 și 1923 nu sînt deosebit de productivi pentru scrisul lui Ionel Teodoreanu, căci în acest răstimp el publică destul de puțin: povestirile ce vor intra în volumul *Ulița copilăriei* și alte cîteva ce nu vor rămîne decît în paginile revistei *Viața românească*, la care se adaugă traducerea articolului *Amintiri despre Tolstoi* al lui Maxim Gorki și cam atît [2]. Dar tot ce scrie este destinat *Vieții românești*. Relativa sterilitate trebuie pusă, fără îndoială, pe seama incertitudinilor și căutărilor proprii oricărui început, dar și pe seama unui șir întreg de avataruri generate de noile condiții de viață, în care Ionel Teodoreanu se trezește dintr-o dată și cărora trebuie să le facă față cu prețul unor eforturi de voință istovitoare și, bineînțeles, cu prețul unui consum de nervi nu mai puțin istovitor. Starea de spirit a tînărului scriitor și avocat, în acești ani, adesea, nu pare a fi cea mai bună, cea mai propice cufundării nestingherite în mirajul creației. Saltul direct din jubilația adolescentină a anilor precedenți în vîltoarea amețitoare a vieții (apăsată de responsabilități de tot felul, atît pe plan social-profesional, cît și pe plan familial și artistic) pare că-l obosește și îl agasează tot mai mult,

---

[1] M. Sevastos, *op. cit.*, p. 166.
[2] Vd. *Bibliografia* de la sfîrșitul lucrării de față.

pînă la deplina surescitare și, cîteodată, chiar pînă la disperare. Stările de adînc plictis și de multă insatisfacție prin care trece tînărul scriitor și avocat Dan Deleanu din vol. III al trilogiei *La Medeleni* par a traduce, cu o abia disimulată tentă literaturizantă, însăși realitatea psihologică a modelului din viață, care nu este altul decît Ionel Teodoreanu. Sensibilitatea lui Dănuț este destul de inaderentă la realitățile vieții postbelice : „Și surîsul lui, își descrie romancierul eroul, autoportretizîndu-se — de altfel obrazul purta îndulcirea ovală a unui surîs somnolent — nu părea de loc contimporan al epocii de energie, care a transformat pacea într-o tensiune de război neîndurat între conaționali. Surîs anacronic, trimis acestui obraz de o epocă în care foșneau mătăsurile volanului, luminate de candelabre, purtate de berline și calești. Acest veșnic surîs cu ochi castanii și obraz copilăresc prin curbe, grav prin frunte, făcea pe Dănuț să pară unora timid, altora ironic, altora distant, altora visător, altora adormit, altora prostuț. Acest surîs, însă, aducea ritmul altei epoci, mai blînde, mai reculese și poate mai armonioase. Tinerețea lui Dănuț se înapoiase cu acest surîs din războiul tunului și al tranșeelor. Alții veniseră vociferînd, alții cu pumnii strînși, alții cu pieptul plin de decorații — funcționari ai gloriei —, alții, reformatori sau profeți, alții cinici, cu apetit de viață festivă. El venise fără decorații și fără glorie, cu acest surîs care la început părea timorat ca al copiilor crescuți de oameni bătrîni cînd intră în societate. Demobilizat din armată, se demobilizase din epocă.“

Profesiunea de avocat, lui Dan Deleanu, nu-i pare nici ea mai puțin compatibilă cu propria-i structură psihologică și cu aspirațiile artistice pe care le nutrește. Rechizitoriul pe care romancierul îl adresează profesiunii alese de alter-egoul său este de o franchețe patetică și spune multe despre insatisfacțiile prin care el însuși trece, în acei ani :

„De ce se înscrisese Dănuț la facultatea de drept ? Fiindcă orice om tînăr, care nu-și simte nici o vocațiune profesională, dar trebuie să facă ceva, se înscrie la Drept, această facultate fiind pentru tineret o adevărată răspîntie de nehotărîri.

De ce devenise avocat ? Dintr-un drastic sentiment de pudoare pentru activitatea lui literară, pe care n-o concepea ca o profesie, ci ca o religie solitară. Avea douăzeci și șase

de ani, vîrsta la care orişice om solid care nu cîştigă e un ambuscat."

Paginile cu adevărat pamfletare consacrate mediului judiciar ieşean, tot în acelaşi volum al *Medelenilor*, vor fi izvorît şi ele din aceeaşi aversiune faţă de viaţa sa profesională din acei ani.

Că nu e vorba de exagerări autobiografice transpuse în ficţiune ne-o dovedesc şi mărturisirile directe ale lui Ionel Teodoreanu din *Masa umbrelor*, din care rezultă că, realmente, viaţa îl apasă, de multe ori neîndurător. Faptul că i se pare a fi „un avocat cu firmă, dar fără clienţi", la care se adaugă împrejurarea că, fiind căsătorit şi avînd deja doi copii [1], este constrîns să apeleze la ajutorul material al părinţilor („Căsătorit. Tată [neverosimil] a doi copii [reali]. Răspunderi — orişicît. Mortificarea de a fi mereu cel care cere [de la părinţi], adică încă fiu, deşi tată") îi furnizează penibile stări de strivire a mîndriei personale, împinse pînă la adevărate complexe de inferioritate :

„Dar viaţa exterioară mă umilea. Colegii mei de liceu şi universitate aveau profesii remuneratoare, făceau politică (unii chiar se consacraseră ca deputaţi), fiind, într-un cuvînt, bărbaţi consideraţi şi respectaţi, sergenţii îi salutau pe străzi, aprozii le deschideau uşile fără să-i mai întrebe. Unii aveau casă şi automobil. Alţii, chelie, ochelari şi burtă de oameni serioşi. Eu încă nu eram în cetatea lor decît un fel de adolescent nebăgat în seamă, cu o servietă (de-a tatii) inutilă la subţioara mea, cu spinarea apăsată ca şi zidurile ostenite ale oraşului, cu genunchii grei, cu mîini deprimate, cu picioare fără rost. Avocatura îmi spunea pardon şi se ducea la alţii ; politica nu-mi plăcea (de nici un fel) ; locurile publice ale zilelor ieşene (pieţele, berăriile, cluburile) mă întristau pînă la neurastenie."

Este, deci, lesne de înţeles de ce episodul procurării unei mult rîvnite sume de bani îl emoţionează atît de mult, încît este rememorat de îndată, cu excepţională fidelitate, în deplina sa desfăşurare :

„Am adus domnului Ibrăileanu traducerea în româneşte a articolului lui Gorki despre Tolstoi. A început să citească manuscrisul de politeţă : mi s-a părut. Dar deodată s-a pa-

---

[1] Gemenii, Ştefan şi Osvald, se nasc în 1921, la 3 februarie.

sionat, devenind atent, ca cel care aduce altă ceva, cum ar fi un glas de cocoare în văzduhul vrăbiilor. A aprins o ţigară : semn de plăcere care se cere însoţită. Şi s-a cufundat în lectură răsturnîndu-se în fotoliu, cu picioarele întinse sub masă.

Am muncit *fioros* (s.aut.) la această traducere. Traducătorul îşi vinde sîngele şi bătăile inimii, nu sudoarea, ca la alte munci. Două săptămîni am uitat că-s Ionel, trudindu-mă să fiu numai Gorki, dar în limba lui Ionel. Am slăbit. Da. Aşa e. Nu numai în ochii celor de acasă, dar şi în cîntarul băii de abur, cu două ponderabile kilograme.

— Bine, domnule Teodoreanu.

— Uf ! Slavă Domnului ! Ar fi fost sinistru ca, după atîtea nopţi de trudă, să aud un : merge !

Apoi, domnul Ibrăileanu a scos «vechea sa pungă»."

În loc de cinci sute de lei la cît se aştepta, strîmtoratul colaborator primeşte cinci mii, ceea ce-l apropie de delir, un delir tradus într-un gest tipic pentru exaltarea adolescentină a lui Ionel Teodoreanu : „Am luat — notează el — cea mai mîndră trăsură cu doi cai, m-am dus în piaţa Sfîntului Spiridon, am cumpărat de o mie de lei portocale de la Anisia şi am venit spre casă ca o corabie mediterană : numai aur şi arome, urmărit de toate albinele, constelat.

Acasă am ţipat să se deschidă toate ferestrele. S-au deschis. Ai casei şi servitorii s-au îmbulzit la ferestre. Şi una cîte una portocalele au zburat înlăuntru. Rîdea birjarul, rîdeau vecinii, rîdeau obrajii din casa cu portocale, rîdea toată tinereţea mea şi rîdea deasupra cerul ei.

A rîs şi domnul Ibrăileanu cînd i-am istorisit isprava. Apoi, cu glas dojenitor întrebător :

— Aşadar, cînd îmi mai aduci un manuscris ? Ştii că n-am material..."

Fireşte, în asemenea împrejurări de viaţă, impregnate de multiple insatisfacţii, oraşul, ambianţa înconjurătoare îşi pierd şi ele orice farmec, orice atractivitate, scriitorul receptîndu-le prezenţa din aceeaşi perspectivă dezolantă, pe măsura propriei dezolări :

„Atît doream : să stau acasă şi să scriu, uitat de toţi, cu lampă, cafeaua neagră şi ţigara. Dar tocmai asta nu se putea : decît noaptea. Ziua trebuia să fie a încercării profesionale de a cîştiga, luptînd şi răbdînd.



Cel mai mic dintre frații Teodoreanu, Laurențiu



Alex. O. Teodoreanu (Păstorel), fratele mai mare al scriitorului



Ionel Teodoreanu, în 1922

Cercul Teritorial Iaşi



Certificat

Nº 45547
25 Sept. 1942

Noi Comandantul Cercului de Recrutare Iaşi certificăm că Dl. Teodoreanu Hypolit Ioan fiul lui Osvald şi al Sofiei născut în anul 1897 luna Ianuarie 6 în Comuna Iaşi judeţul Iaşi, este înscris în controalele acestui Cerc la matricolul 2088/1918 având următoarele mutaţii:

1916 Decemb. 1 Inscris ca elev în şcoala pregătitoare de artilerie şi geniu în rezervă adresa şcoalei de artilerie şi geniu Nº 5344/1917 Intrare Nº 23268/1917.

" " " Admis şi înscris ord. Zi Nº 4

1917 Septemb. 4 Declarat repetent cauză de boală.

" " " Reprimit a urma şcoala cu seria 1 Aprilie 1917 ord. Zi Nº 339.

" Octomb. 1 Avansat caporal o. zi Nº 261 ord. M.R. Nº 3077/1917 adresa Nº 5378 Intr. Nº 16126/1917

1918 Aprilie 1 Venit de la şcoala militară artilerie şi geniu ord. M.R. Dir. sc. Milit. înscris la But. R.S. fiind clasat pentru serviciul auxiliar cu Certificat de clasare Nº 995 din 27-III-1918 ord. zi Nº 9/916 adresa corp. Nº 7961 Intr. Nº 12477/1918 M.R. cu ord. Nº 45133 a aprobat să se prezinte la al 2-lea examen deoarece din cauză de boală a fost împiedicat intr. Nº 24903/1921.

1922 Mai 1 M.R. cu ord. Nº 22415 aprobă înscrierea în condiţiunile art. 52 R.L.R. Certificat 780 ca absolvent al Liceului Internat din Iaşi Intr. Nº 9089/1922.–

1922 Iunie 10 Şters din controale fiind reformat Certificat medical Nº 2741 ord. corp. 4 armată serviciu sanitar Nº 23683 intr. Nº 9017/922.

Comunicat Administraţia Financiară Iaşi pentru a fi impus la taxa militară cu începere de la 1 Ianuarie 1923.–

Drept care am eliberat prezentul certificat spre a servi la identificare înaintea autorităţilor militare.

Acest Certificat este provizoriu până la verificarea ce se va face în cursul lunei Octombrie 1942 la data ... ... militare.

A. Vasile   [illegible]

Certificat consemnînd situaţia militară a scriitorului

N° 2364

ROMANIA

MINISTERUL INSTRUCTIUNII SI AL CULTELOR

UNIVERSITATEA DIN IAȘI

Diploma de Licență in Drept

In Numele Majestății Sale Regelui FERDINAND I

Noi Ministrul Secretar de Stat la Departamentul Instrucțiunii și al Cultelor văzând certificatul de aptitudine No. 2321 din anul 1920 aprobat de Rectorul Universității prin care se constată că D. Teodoreanu O. Ioan a trecut examenul de Licență cu cinci bile albe subiectul tezei fiind ....

Conferim D-lui Teodoreanu O. Ioan născut la anul 1897 în Comuna Iași Județul Iași Diploma de Licență în Drept pentru a se bucura de toate drepturile și prerogativele acordate de lege.

Iași anul 1929 luna Ianuar 18.

Ministrul Secretar de Stat la Departamentul Instrucțiunii și al Cultelor

Rectorul Universității

Directorul învățământului secundar și superior

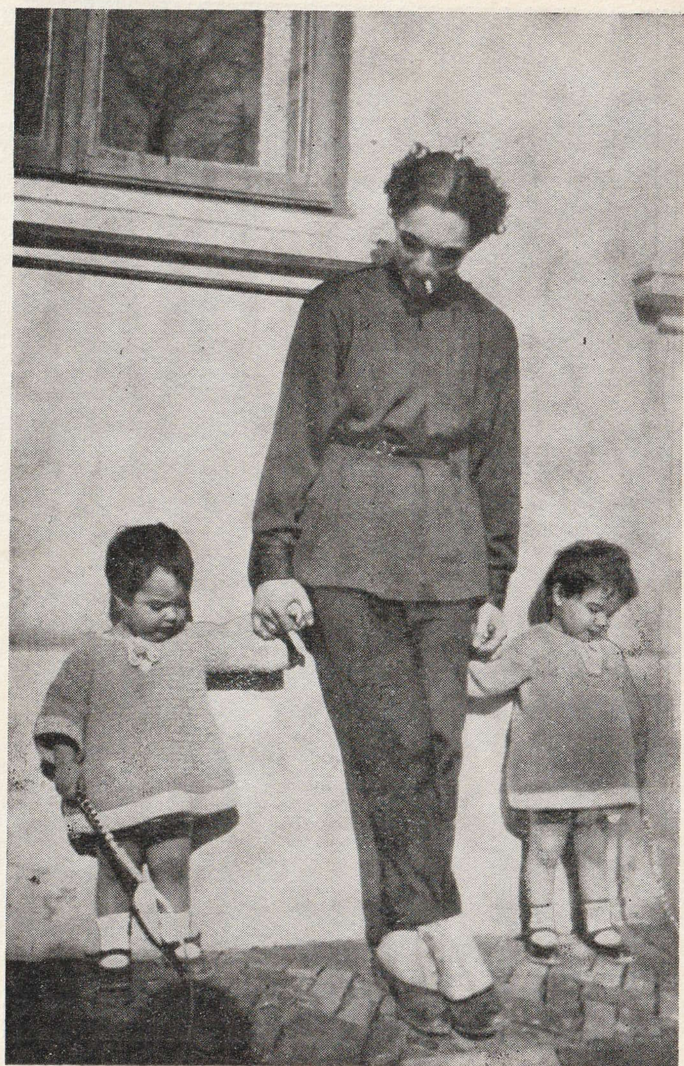
Diplomă de licențiat în drept a scriitorului



Scriitorul cu familia: mama, soția și copiii



Ionel Teodoreanu în perioada elaborării trilogiei *La Medeleni*



Ionel Teodoreanu cu cei 2 fii gemeni

De asta, în unele zile (mai cu seamă de primăvară), cînd și trupul ți-e greu ca o haină de iarnă, tîram picioare surghiunite pe caldarîmul ulițelor ieșene. Căci nu mai puteam accepta colbul cu ochelari al arhivelor, cerneala violentă a grefelor cu muște moarte din alt an, trîmbițările acid fetide ale coridoarelor întunecoase, pleava de vorbărie a avocaților pledanți, grohăiala anecdotelor (autentice), sughițul șprițurilor și gravitatea de sicrie cu cap și bonetă a magistraților.

N-avem nici un rost, nici o treabă, nici un căpătîi :

«Qu'as-tu fait, ô toi que voilà,
Pleurant sans cesse,
Dis, qu'as-tu fait, toi que voilà,
De ta jeunesse ?»"

Și mai departe :

„Sfîșietoare amieze de primăvară ale vidului ieșean ! Nimeni pe străzi. Pustiu ca de Paști, cînd toate picioarele rămîn acasă în papuci. Cer albastru : dar pentru cine ? Dealuri atît de albastre, că-ți vine să le spui : cu ochi albaștri. Dar pentru ce ?

Zăplazuri strîmbe, unele chiar răsturnate. Iarbă revărsată peste tot, ca în cimitire. Gîze. Cîini întinși la soare. Cloște cu pui de aur. Hulubi gușați și rotați. Cîte o babă, cîte un moșneag. Vrăbii care se scăldau în colb ca în aureole. Uneori, și cîte o vacă cu gîtul întins peste un zăplaz, — iar alteori — măgarul despre care a scris și Lucia Mantu.

Cîntă cîte o caterincă. Trece cîte o înmormîntare.

Dar tu ? Ce rost ai tu pe lume, Ionel Teodoreanu ? La ce ești bun ? Clienți n-ai. Bani nu cîștigi. Timpul ți-l pierzi ca pe vremea cînd fugeai de la școală, dar acum de unde mai fugi ?"

Unica supapă cu ajutorul căreia e posibilă smulgerea din mîlul unei asemenea stări de spirit este creația literară, care, la urma urmei, devine un protest și un refugiu, totodată. De aceea, tînărul scriitor este convins că între cele două sfere ale existenței sale — cea diurn-materială și cea a aspirațiilor artistice — trebuie să traseze categorice linii de demarcație ; mai mult, pentru cea din urmă este hotărît să facă orice sacrificiu, spre a-i apăra integritatea, spre a o ocroti de posibilele imixtiuni nocive venite din partea celei dintîi :

„Căci literatura n-aş fi cedat-o nimănui. De pe atunci — se va confesa mai tîrziu prozatorul —, îmi dădeam seama că literatura pentru cel care o avea în sînge nu e altceva decît un mod de *a trăi* (s.aut.). A renunţa la literatură ar fi însemnat pentru mine a renunţa la cea mai substanţială şi veridică formă a vieţii mele."

Sînt, aici, în aceste confesiuni — expresia unei experienţe de viaţă aparţinînd unei sensibilităţi artistice şi umane atît de particularizată în sensibilitatea ei — cauze reale, care explică şi ele tematica de un fel deosebit a celor dintîi plăsmuiri epice ale lui Ionel Teodoreanu : *Uliţa Copilăriei* şi *La Medeleni*. Fără a forţa lucrurile, recunoaştem semnele unei hotărîri oarecum programatice de a întoarce spatele în chip de protest unei realităţi prin nimic sincronă cu aspiraţiile şi sensibilitatea scriitorului. Idealul suprem este acela de a imagina artistic o altă lume, în care insul, aflat la vîrstele fragede ale vieţii sale, să poată face abstracţie de orice constrîngere, acţionînd cum îi dictează propria-i fire. Amintirea copilăriei şi a adolescenţei devine presantă şi idealul etico-estetic implicat în vocabula „medelenism" începe de pe acum să se cristalizeze. Literatura, pentru Ionel Teodoreanu, se defineşte ca un mod de a trăi, nu numai prin aceea că în sfera preocupărilor tinde să deţină locul dominant, autonomizat faţă de tot ce solicită atenţia şi eforturile scriitorului, ci şi prin aceea că, adesea, cu o superbă capacitate de detaşare, caută să se substituie concretului vieţii. Astfel, se pune în mişcare acel interesant mecanism mistificator, de esenţă aparte, împrumutînd vieţii atributele de ingenuitate şi echilibru interior pe care numai ficţiunea artistică le poate stabili prin idealizarea experienţelor reale. În conformitate cu sistemul lui de funcţionare, vor lua fiinţă aproape toate operele de ficţiune ale lui Ionel Teodoreanu, noţiunea de idealizare trebuind a fi înţeleasă într-un sens mai aparte, în primul rînd mai divers. Stînd la baza procesului de „contrafacere" artistică a experienţelor şi observaţiilor directe, ea, mai departe, generează întregul fenomen de exagerare în planul invenţiei epice, a definirii personajelor, a fixării punctelor de vedere morale asupra lor şi, în general, asupra întregii viziuni artistice a scriitorului. Din acest din urmă punct de vedere, vom reţine că idealizarea la Ionel Teodoreanu nu se suprapune neapărat

întotdeauna cu idilicul, care, e adevărat, cuprinzînd o bună parte din universul său romanesc și nuvelistic, se confruntă frecvent cu un alt tip de viziune, diametral opusă. Trecute în ficțiune, datele realității, astfel percepute, adesea sînt fie la maximum idealizate, fie circumscrise unui unghi de vedere sumbru, întunecat.

Sub toate aceste aspecte, povestirile din *Ulița copilăriei* și trilogia *La Medeleni* sînt de-a dreptul exemplare, și perioada elaborării lor, privită în însăși substanța biografiei scriitorului, dezvăluie interesante determinări.

La prima vedere, dată fiind orientarea sa în multe privințe paseistă, este oarecum de neînțeles faptul că Ionel Teodoreanu se integrează cu atîta siguranță și atît de firesc în spiritualitatea estetică a grupului de la *Viața românească*, în al cărei program ideologic-estetic poziția activă față de contemporaneitate joacă un rol de loc neglijabil, dimpotrivă. Oricum, numai farmecul personal al tînărului prozator, care, cum se știe, i-au atras atît de mult pe unii dintre veteranii cercului revistei, în primul rînd pe G. Ibrăileanu, nu poate fi unicul argument. S-ar părea, deci, că militantismul ideologic-estetic de aici, decurgînd din doctrina poporanistă, ar fi trebuit să taie orice punți de legătură cu sensibilități artistice de tipul celeia a lui Ionel Teodoreanu, și nu numai a acestuia, fiindcă trebuie să ne gîndim și la Al. A. Philippide, la Otilia Cazimir, la Demostene Botez, la Alexandru O. Teodoreanu și la alți colaboratori statornici, iviți în cîmpul literaturii după cel dintîi război mondial. Toți aceștia, atinși puternic de tendințele înnoitoare ale unor curente literar-artistice moderne — simbolismul, impresionismul, imagismul, expresionismul —, se distanțează aproape programatic de ideologia literară a poporanismului, privită în starea ei pură, animată de deziderațul social-moral al „datoriilor uitate“ din opera unui I. I. Mironescu, Spiridon Popescu, Jean Bart și, pe anumite laturi, a unui M. Sadoveanu, sau din poezia criticist-realistă a unui G. Topîrceanu, de pildă.

Cum au demonstrat însă o serie de cercetări mai recente [1], fenomenul literar generat de mișcarea de la *Viața românească* este mult mai complex și sînt de reținut, în acest sens, cel puțin cîteva fapte. Ne gîndim la relativa delimitare dintre

[1] D. Micu, *Poporanismul și Viața românească*, E.P.L., 1961.

ideologia social-politică a curentului și cea literară, la coexistența în sfera manifestărilor literare a tendinței, în general minore, potrivit căreia, uneori, scriitori ca cei citați mai sus sînt dispuși să aplice, la modul tezist, preceptele poporaniste, cu orientări de altă natură, în care realismul imaginii artistice, înțeles în sens foarte larg, izvorăște din cu totul alte surse decît cele strict ideologice, după cum ne mai gîndim la receptarea deschisă a operei scriitorilor de cu totul alte orientări decît cele ale grupării și, în sfîrșit, la restructurările extrem de pronunțate ce au loc în sînul acesteia, în perioada celei de a doua serii a *Vieții românești*, pe principalele direcții de dezvoltare. Sub cel din urmă aspect, să menționăm decisiva resurecție a esteticului, care, emancipat — poate complet — de sub tutela militantismului social-politic, își subordonează întreg sistemul de apreciere valoric a operei de artă și sub imboldul unei mereu ascuțite sensibilități la mișcarea de idei literare din contextul european. G. Ibrăileanu, cum se știe, pînă în ultimii ani ai vieții sale, a manifestat interes pentru literatura europeană modernă, iar cel dintîi continuator al său, M. Ralea, a realizat o adevărată infuzie de curent primenitor, atît în direcția criticii teoretice, cît și în ceea ce privește aplicațiile ei în planul analizei. Nu este, de aceea, întîmplător că cronicile, articolele și eseurile lor, dedicate operei scriitorilor grupați în jurul revistei, inclusiv lui Ionel Teodoreanu, rămîn texte cu o valoare clasică, grație punctelor de vedere fertile pe care le oferă interpretărilor critice ce le urmează. Remarcabilă rămîne tocmai această continuă emancipare — în sensul echilibratei sincronizări cu spiritul epocii — a spiritului critic al revistei.

Instaurarea acestui spirit estetic echilibrat și ferm, dublat de un filon umanist de aceeași factură, eliberat și el de prejudecăți extremiste, adînc traversat de sentimentul național, dar și deschis la valorile reale ale universalității, deci, toate acestea, foarte pe scurt și simplificat spuse, dincolo de perpetuarea unor direcții politico-ideologice mai vechi, creează terenul propice promovării noilor talente ivite după război.

În ce-l privește pe Ionel Teodoreanu, adeziunea sa la spiritualitatea *Vieții românești*, prea puțin de factură doctrinară — scriitorul n-a avut niciodată aptitudini deosebite de acest ordin —, se manifestă, în egală măsură, atît prin implicarea unor valori estetic-morale în opera sa, cît și printr-o pasionată

afecţiune pentru grupare în general şi pentru unii dintre membrii săi în special. Sub primul aspect, aşa cum vom încerca să demonstrăm la locul potrivit, „medelenismul", în unele dintre importantele sale laturi, e un concept — metaforă ce-şi revendică resursele şi de la spiritualitatea etic-socială a *Vieţii româneşti*. Prin unele din operele sale — *La Medeleni*, în primul rînd —, în afara oricăror premeditări demonstrative, desigur, Ionel Teodoreanu răspunde unor deziderate fundamentale conţinute de concepţia estetică a lui G. Ibrăileanu, mai ales cînd e vorba de condiţia romanului, privit în raporturile lui dialectice cu realitatea obiectivă.

Sub cel de al doilea aspect, există un adevărat dosar documentar al relaţiilor dintre scriitor şi cercul literar ieşean, dosar din care, bineînţeles, noi nu vom spicui aici decît doar cîteva date, cunoaşterea întregului fiind lăsată pe seama cititorului amator de texte memorialiste, precum *Masa umbrelor* şi *Întoarcerea în timp* de Ionel Teodoreanu, *Amintiri de la Viaţa românească* de M. Sevastos, *Prietenii mei scriitorii* de Otilia Cazimir, la care se mai adaugă diverse articole ocazionale semnate de Demostene Botez, Mihai Ralea şi alţii. Dintr-un unghi de vedere mai general, poate că cea mai de seamă cauză a adîncii atracţii pe care gruparea *Vieţii româneşti* o exercită asupra lui Ionel Teodoreanu rezidă în convingerea acestuia că, prin întreaga ei orientare, revista ieşeană se dovedeşte a fi o demnă continuatoare a glorioaselor tradiţii ale culturii, artei şi gîndirii social-politice moldovene.

Iaşul este nucleul ce concentrează — după opinia scriitorului — tot ce este mai revelator în spiritualitatea creatoare a Moldovei. De aceea, în comparaţie cu alte centre urbane româneşti, el ar deţine o poziţie cu totul privilegiată. „Această reputaţie a Iaşului — afirmă Ionel Teodoreanu — înseamnă o activitate culturală mai proeminentă, mai personală şi mai strălucitoare decît a celorlalte oraşe româneşti. Faptele muntenilor — între care România — sînt fiicele ideilor moldoveneşti, ieşene mai ales. Apoi «Junimea», acel amestec de cultură şi bun-simţ, de entuziasm şi ironie, de credinţă şi scepticism — e templul moldovenesc, clădit între zările ieşene.

Ieşeană e şi armonia Eminescu, şi zvonul Creangă, şi zeflemeaua cu monoclu Petrache Carp, şi gravitatea statutară Maiorescu, şi zîmbetul Alecsandri, şi veninul tonic Gheorghe Panu." (*La Medeleni*, vol. III.)

Acele vremuri strălucite au trecut însă de mult („Dar junimiştii s-au dus: unii, în mormînt, alţii, în noua capitală a ţării, ducînd cu ei altoi moldovenesc, crescut în pepinierele «Junimii». De atunci s-au ridicat şi alte generaţii între zările ieşene, visînd cu stelele, trudind cu slovele — dar, mai curînd decît al bunicilor, exodul lor spre noua capitală a început" — *Ibid.*), şi o interogaţie retorică precum cea care urmează se impune de la sine: „Unde-s aceşti stejari ieşeni, aceşti plopi ieşeni, aceşti brazi ieşeni, spre care ţara să se îndrepte în procesiuni evlavioase? Eminescu, Alecsandri, Creangă, Panu? Aceştia au fost şi dimpreună au dominat zarea românească. Dar acum?" (*Ibid.*)

Acum, într-o stare de spirit generală, caracterizată prin veleitarism şi bovarism provincial, „un adevărat bovarism colectiv," potrivit căruia „orice ieşean crede că descinde o leacă din Ştefan cel Mare, o leacă din Eminescu şi încă o leacă din Junimea" (*Masa umbrelor*), deci acum, „într-un oraş bătrîn şi înăcrit de vanitate — care vede în Bucureşti Calea Victoriei şi «Capşa», cum vede ţaţa de la perdeluţa răsucită a geamului tot ce-i urît şi aparent în viaţa vecinilor, neglijînd restul — existau două mari ferestre luminate, pe o stradă dosnică, într-o clădire ruinată" (*La Medeleni*, vol. III).

Evident, cele două ferestre luminate aparţin casei lui G. Ibrăileanu, spre care, într-un amestec de sacerdotală sfială şi de elan juvenil, se îndreaptă, noaptea tîrziu, paşii lui Dan Deleanu, alias Ionel Teodoreanu. „Acolo, ca acele buhne cobitoare, stăpînind palatele pustii cu măreţia lor de urne funebre — fabulează tînărul romancier —, nopţi de-a rîndul veghea un om. Tinereţea lui crescuse pe ruinile «Junimii». Mai răsuna încă ecoul paşilor lui Eminescu pe uliţile Iaşului atunci cînd tînărul socialist, abia ieşit de pe băncile şcolii, privea luna lui Eminescu cu întîia dragoste în ochii melancolizaţi amar de Schopenhauer.

Treptat, dispăruseră marii ieşeni, atingîndu-l toţi cu pulpana umbrei lor istorice, lăsîndu-l singur în oraşul lor să le vegheze nopţile subt dublul scut de aur al ferestrelor luminate. Acolo era ultimul intelectual al Iaşului. Prin el numai, prin nopţile lui de insomnie, Iaşul putea să judece ţara lui, nu s-o bîrfească.

Dar adresa acestui om era ignorată de mai toţi ieşenii, în afară de proprietarul său, care îi intentase proces de evacuare." (*Ibid.*)

Într-un caiet de notaţii zilnice, din care va reproduce unele fragmente în *Masa umbrelor*, Ionel Teodoreanu defineşte astfel poziţia lui G. Ibrăileanu în contextul mişcării literare din jurul *Vieţii româneşti* :

„Cred că domnul Ibrăileanu, chiar dacă nu e cauza istorică a *Vieţii româneşti*, e condiţia ei psihologică. Fără de el, armonia corală dispare.

Domnul Ibrăileanu are talent de a conduce.

Iar alături de el, colaboratorii au talentul de a asculta."

Aşadar, într-o firească înţelegere a faptelor, pentru Ionel Teodoreanu cercul *Vieţii româneşti* şi animatorul său compun un indestructibil tot, capabil să-i ofere solide puncte de sprijin în tradiţie şi, totodată, să-i canalizeze idealurile estetice pe direcţii cu totul adecvate predispoziţiilor sale intime. În spiritualitatea *Vieţii româneşti*, tînărul prozator — lucru rar ! — află exact ceea ce natura sa umană şi creatoare caută. Tocmai de aceea, adeziunea sa afectivă este deplină, în afara oricăror rezerve, cînd este vorba de structura generală a grupării, pentru ca atunci cînd se raportează la individualităţi (G. Ibrăileanu, D. Botez, Al. A. Philippide) ea să se convertească în vibrantă efuziune sentimentală, într-un sentiment al marii prietenii, pentru care, realmente, Ionel Teodoreanu are o excepţională vocaţie. Creatorul trilogiei *La Medeleni* propune şi pe această latură imaginea unui artist de o comunicabilitate nedeghizată cu confraţii săi, cu mulţi dintre ei întreţinînd raporturi de deschisă şi constantă prietenie.

Dar, aşa cum rezultă din paginile de memorialistică deghizată cuprinse în volumul al treilea din *La Medeleni*, procesul de integrare a scriitorului în spiritualitatea *Vieţii româneşti* nu ocoleşte totuşi necesitatea unor aprecieri oarecum retrospective, aplicate ideologiei social-politice şi literare a grupării. Bineînţeles, Ionel Teodoreanu este interesat de stratul manifestărilor practice ale fenomenului poporanist, şi înţelegerea sa vizează nu atît zonele programului teoretic, cît pe acelea cu valoare aplicativă. Interpretarea, poate liberă, a preceptelor implicate în ideologia literară preconizată de G. Ibrăileanu apasă pe resorturile a ceea ce s-ar putea numi o estetică guvernată de bunul-simţ. Aşa încît, întreaga ches-

ţiune este redusă la un comentariu degajat, străbătut de note polemice şi de calificative ce nu pot fi decît acceptate, dat fiind adevărul lor firesc :

„Entuziasmul care-i solidarizase (pe Ibrăileanu şi colaboratorii săi, n.n.) era o idee denumită ideea poporanistă. Programul revistei «literare şi sociale», nu de «literatură socială», cum de la început fusese botezată de adversari, era simplu ca un precept al celebrului deschizător de uşi deschise : La Palisse. Redactorul cerea scriitorilor, artiştilor, în genere, să aibă faţă de fenomenul ţărănesc o atitudine artistică, adică imparţială. Să nu facă compot de ţărani, cum făcea Alecsandri, dar nici să nu dispreţuiască pur şi simplu starea primară a acestei clase inculte, brutale, instinctive, făcînd-o insuportabilă nasului estetizant. S-o facă să trăiască aşa cum e, în adevărul social care a creat-o. Departe de-a cere scriitorilor literatură ţărănească, le semnala dificultăţile unei literaturi avînd ca subiect ţăranul şi viaţa lui, din pricina perspectivei de cugetare obiectivă, pe care mai ales acest subiect o cerea creatorului."

Cît despre ideea că după război programul revistei ar apare şi mai inoperant, întrucît obiectivele sale sociale ar fi fost de acum atinse, şi de data aceasta, Ionel Teodoreanu operează distincţii care îi justifică întru totul adeziunea : „Această revistă cu precepte pur artistice era socotită ca un organ literar de slăvire a ţărănimii, ceea ce determinase o serioasă curiozitate şi poate şi caritate socială pentru ţărani, fapt care îndestula, într-o măsură, programul social al revistei, dar nu şi pe cel literar. Venise războiul. Urmase exproprierea. Revista, cu acelaşi titlu, care acum părea o impertinenţă, reapăruse.

De ce mai trăieşte ? Ce mai vrei ? i se spunea. Vremurile împilării ţăranilor au trecut. Lasă amintirea cruciadei duse pentru ţărani. Ai liberat Sfîntul Mormînt ; du-te acasă.

Adică : dispari.

S-ar fi zis că nimeni nu observa — în general, subtitlurile sînt rareori citite — că pe coperta revistei figura menţiunea : «Literară şi socială», şi că, în cuprinsul său, se discutau alte probleme sociale, tot atît de grave şi tot atît de miop privite pînă atunci, ca şi problema ţărănească de odinioară ; şi că, pe deasupra, revista — literară exact în proporţia în care era

socială — tipărea literatura cea mai publicabilă a epocii de după război."

În această ordine de idei — reţinînd, evident, exagerările cu privire la presupusa rezolvare a chestiunii ţărăneşti după încheierea războiului —, pasiunea de a descalifica pe detractorii lui G. Ibrăileanu se traduce în caracterizări dintre cele mai revelatorii :

„Aşadar, redactorul *Vieţii contimporane* era socotit îndeobşte, în domeniul literar, ca un echivalent al acelui ireductibil român care afurisea Parisul, pretinzînd că acolo a murit de foame fiindcă nici un restaurant n-a vrut să-i servească mămăligă, sarmale cu varză şi ciorbă de potroace.

Între timp, îndărătul celor două ferestre luminate, în vibraţia amiezii spectrale, volumele lui Marcel Proust aveau în ţara românească întăiul lector demn de epopeea insomniei lor, în straniile perspective ale timpului discompus."

Spirit independent, fără atracţii deosebite faţă de o şcoală literară sau alta — cu atît mai puţin faţă de programele politice —, Ionel Teodoreanu este captivat, cu o adevărată forţă magnetică, de personalitatea lui G. Ibrăileanu şi de cercul *Vieţii româneşti,* tocmai fiindcă aici nu simte nici un fel de constrîngere ; dimpotrivă, are sentimentul celei mai depline libertăţi creatoare, pe care cei din jur i-o stimulează deschis şi cu generozitate. De aceea, nu surprinde pe nimeni că, prin comparaţie cu Mihail Dragomirescu, criticul de la *Viaţa românească* are un net cîştig de cauză în aprecierile tînărului scriitor. Şi aceasta încă din 1926 :

„Pentru mine — declară Ionel Teodoreanu — (G. Ibrăileanu, n.n.) este cel mai fermecător reprezentant al trecutei generaţii cu care am venit în contact. Ai impresia că stai de vorbă cu un camarad mai experimentat, cu sufletul mereu tînăr şi elastic, gata să primească orice noutate." Şi mai departe : „El n-are canoane literare, ca Mihail Dragomirescu. În materie de artă, admite numai talentul. (...) D. G. Ibrăileanu nu trăieşte în vitrină ca d. M. Dragomirescu. Activitatea d. M. Dragomirescu o putem asemui cu gesturile hazlii pe care le produc acei arapi automaţi care fac reclamă în vitrinele magazinelor." [1]

---

[1] *Viaţa literară,* anul I, nr. 31, 11 dec., 1926, *De vorbă cu d-l Ionel Teodoreanu,* de I. Valerian.

Bineînţeles, aprecierea de ansamblu a cercului ieşean se înscrie sub semnul aceleiaşi exaltări a spiritului de perfectă camaraderie literară, în sfera căruia libertatea de gîndiri şi respectul reciproc pentru gusturile şi concepţiile fiecăruia sînt suverane :

„În *Viaţa românească* nu există propriu-zis cerc literar, cu atît mai puţin faimoasa sinagogă obscură, unde rabinii haini oficiază leturghii lugubre.

Este o cameră albă cu o masă lungă acoperită cu muşama şi plină de scrumiere. Cei care se strîng acolo nu înjură pe nimeni, nu invidiază pe nimeni.“ [1]

Fascinaţia romanticei şi faimoasei „mese a umbrelor“ îşi dezvăluie rădăcinile intime încă de pe acum ; în receptivitatea viitorului memorialist îşi fac loc observaţii de excepţională acuitate portretistică, totul gravitînd, deocamdată, în jurul metaforei oferite de curierul camerei redacţionale :

„Ca să nu vorbesc de persoane, îi voi descrie după cuier. Îndeosebi zăreşti atîrnată pălăria de romantice dimensiuni a d-lui G. Ibrăileanu, sub care, în loc de spadă, întîlneşti o paşnică umbrelă. Alături, se află pelerina amplă ca bolta unui castan, a d-lui M. Sadoveanu. Mai vezi şi paltonul d-lui Octav Botez, cu buzunare pline de cărţi, ca o bibliotecă ambulantă, iar dedesubt, galoşii, căci Iaşul este un oraş umed îndeobşte, iar cărturarii sînt sensibili la răceală.

Apare, în sfîrşit, geanta d-lui Demostene Botez, atît de dilatată, încît s-ar zice că conţine manuscrisul *Comediei umane*. În realitate, e plină de dosare comerciale, căci poetul *Duminicilor* numai duminica are răgaz să fie poet liric, iar restul săptămînii, un prozaic avocat comercial. Ultima modă vestimentară a acestui cerc intelectual o aduce pălăria, bastonul şi paltonul d-lui M. Ralea, căci d-sa, atît în revistă, cît şi în cuier, recenzează ultimele noutăţi europene. Cel care apare mai tîrziu ca toţi este d. Axente Frunză, aşa de distrat, încît are aerul uluit al omului care a nimerit într-o cameră străină. Însă, instalat, se reculege : pune pălăria pe călimară, iar paltonul pe umerii primului colaborator de la masă.

Lipseşte numai d. M. Sevastos, al cărui cap e mai curînd de Sevastiţă cu mustaţă postişă.“ [2]

---

[1] *Op. cit.*
[2] *Ibidem.*

Aprecierile privind poziţia propriei persoane nu sînt mai puţin perspicace: „În această adunare de oameni maturi, d. Ionel Teodoreanu, în bluză rusească, trăgînd dintr-o ţigară groasă, are aerul unui elev de liceu tolerat în cancelaria profesorilor. D-sa reprezintă în redacţia *Vieţii româneşti* literatura imberbă, după cum d. M. Ralea înfăţişează critica imberbă."

Numai că la data cînd sînt formulate asemenea cochete autoaprecieri, deci la sfîrşitul anului 1926, Ionel Teodoreanu, la cei 29 de ani ai săi, este deja un nume cunoscut al generaţiei postbelice de scriitori şi, evident, este socotit pe drept unul dintre membrii marcanţi ai cercului *Vieţii româneşti*. Crizele de neîncredere în propriul destin artistic, îndoielile de tot felul, după cum şi mizeriile cotidiene ale vieţii materiale rămăseseră şi ele în urmă, deşi, cum am văzut, avuseseră loc nu cu prea mulţi ani înainte. În 1926, Ionel Teodoreanu este un scriitor consacrat, în deplina accepţie a cuvîntului, pentru că, să nu uităm, el are deja în palmaresul său literar trei cărţi de largă circulaţie, ce-l impun fără drept de apel, atît publicului, cît şi crticii, în ciuda unora dintre rezervele şi inadeziunile celeia din urmă. Trilogia *Medelenilor* devine brusc un adevărat best-selles, aducînd creatorului ei unul dintre cele mai neobişnuite succese, atît de public, cît şi de librărie, din cîte a cunoscut vreodată un scriitor român.

Am descris pe larg, cu prilejul editării primelor trei volume de *Opere alese* ale scriitorului, procesul de elaborare, cu toate împrejurările legate de el, a celor dintîi cărţi tipărite de Ionel Teodoreanu, aşa că nu mai insistăm aici asupra chestiunii [1].

Ceea ce se cuvine totuşi să subliniem este faptul că atît *Uliţa copilăriei*, cît şi *La Medeleni*, mai mult decît oricare dintre cele ce vor urma, se zămislesc în ambianţa spiritual-estetică a *Vieţii româneşti*. Prozatorul însuşi este conştient de aceasta, şi, fireşte, recunoştinţa sa se îndreaptă în primul rînd către G. Ibrăileanu, care, cu excepţionala sa intuiţie, şi-ar fi dat seama încă din perioada *Jucăriilor pentru Lily* de realele aptitudini ale lui Ionel Teodoreanu pentru roman.

---

[1] Ionel Teodoreanu, *Opere alese*, vol. I, II, III, Editura pt. Literatură, 1968, *Note şi comentarii*.

„Cînd acum cîţiva ani, la *Însemnări literare* — mărturiseşte prozatorul —, am publicat *Jucăriile pentru Lily*, mulţi mi-au prezis o curîndă istovire. Singur d. Ibrăileanu a susţinut că voi face roman, pentru că metaforele mele erau o încercare de apropiere către realitatea pe care căutam s-o observ prin toţi porii.“[1]

G. Ibrăileanu nu numai că l-a încurajat neobişnuit de mult pe tînărul prozator, publicînd, în *Viaţa românească*, după povestirile din *Uliţa copilăriei*, la loc de frunte, aproape în întregime, cele trei volume ale trilogiei *La Medeleni*,[2] ci a fost, alături de Ştefana Velisar, însuşi martorul intim al procesului de elaborare a romanului, citindu-l în manuscris şi dînd sugestii şi sfaturi autorului. Încrederea desăvîrşită în gustul şi în obiectivitatea venerabilului profesor şi critic, pe acest plan, nu se va ştirbi nici după celebritatea intervenită o dată cu apariţia întregului triptic al *Medelenilor*. Ionel Teodoreanu va face aceeaşi figură de prieten mult mai tînăr, care nu uită niciodată de autoritatea estetică a tovarăşului său, de încrederea şi de respectul ce i le datorează. La rîndul său, G. Ibrăileanu, bucurîndu-se ca de succesele unui adevărat fiu, îşi va mărturisi cu emoţie plăcerea ce-o resimte cînd e vorba de prietenia sa cu tînărul şi celebrul romancier, deşi luciditatea nu-l va părăsi nici de data aceasta :

„— Acum (în 1930, n-n.) vă mai citeşte manuscrisele ?

— Da, da şi mă onorează cu această încredere. În avîntul său imagistic, face cîteodată fraze sau comparaţii pe care eu i le subliniez cu roşu. Asta înseamnă că mi s-a părut că trebuie schimbat ceva şi-mi pare bine că e de acord. Scrie însă aşa de mărunt, încît nişte ochi puţin obişnuiţi cu scrisul lui anevoie l-ar înţelege. Şi mai ales eu, om bătrîn, îi descifrez caietele cu lupa. Nu cred totuşi că scrie aşa de minuscul într-adins, ca să mă pună pe mine în imposibilitatea de a le citi !“[3] Cum se vede, dincolo de tenta uşor amuzantă a mărturisirilor din urmă, spiritul critic al lui G. Ibrăileanu nu se dezminte nici de data aceasta ; observaţiile sale sînt o con-

---

[1] *Viaţa literară*, anul I, nr. 31, 11 dec. 1926.
[2] Vd. *Notele şi comentariile* la ediţia citată din *Opere alese*.
[3] *Universul literar*, XLVI, nr. 26, 22 iunie 1930, interviu de N. Crevedia.

tinuare firească a celor cuprinse în articolul despre *La Medeleni*[1].

Nu rămîne nici o îndoială că apariţia romanului *La Medeleni*, prin multiplele ei consecinţe, este momentul cel mai de seamă, hotărîtor, din ansamblul biografiei scriitoriceşti a lui Ionel Teodoreanu. Ca în atîtea alte cazuri similare, se produce acel fenomen de implicare reciprocă dintre destinul operei şi acela al creatorului ei. În vîrstă de 30 de ani, acoperit de glorie, prin jocul paradoxal al destinului său literar, Ionel Teodoreanu intră pentru totdeauna sub tutela tiranică a primelor sale scrieri. De aici încolo, el va avea de purtat această superbă povară a gloriei timpurii, urmînd să acţioneze în consecinţă, spre a răspunde celor mai diverse aşteptări, declanşate de noua sa condiţie de creator ; aşadar, publicul cititor cu pretenţiile lui, critica cu ale ei şi, bineînţeles, scriitorul cu idealurile şi aspiraţiile lui.

Impresia că, după *La Medeleni*, drumul creaţiei lui Ionel Teodoreanu se desfăşoară oarecum linear şi de la sine, fără preocupări de autodepăşire şi de diversificare, cum vom încerca să arătăm în partea consacrată analizei operei, nu este nici pe departe fondată. Este adevărat că romancierul, departe de a se resemna în faţa tuturor obiecţiilor critice aduse trilogiei *La Medeleni*, căutînd să-şi justifice opera, ripostează în direcţia respingerii rolului tutelar al unor comentatori şi îşi explică structura intimă a viziunii sale romaneşti. Este, astfel, invocat un exemplu cu valoare de parabolă.

„Dezideratele criticii — observă romancierul — dau de multe ori rezultate comice. Nu ştiu dacă dumneata cunoşti *l'Epitâlam* de Jacques Cherdan. Ei bine, cînd a apărut, critica a spus : e o carte bună, dar e lucrată halandala ; trebuie purificată. Autorul a prelucrat volumul în sensul sugestiilor acestora. Aceeaşi critică a spus apoi că e o carte bună, dar lucrată... searbăd !"[2]

Chestiunea aceasta, a viziunii artistice, tradusă, la el, în debordantul stil imagistic, preocupă mereu pe prozator, şi aprecierile pe care le face, interesante, fără îndoială, au semnificaţia unor pledoarii *pro domo*, deşi încercarea de situare

---

[1] *Viaţa românească*, XVIII, 1926, nr. 9, septembrie, p. 354—365.
[2] *Universul literar*, XLVI, nr. 27—28, 29 iunie, 1930, interviul citat

într-un unghi de apreciere susţinut de criterii estetice şi istoric-literare mai largi se cuvine a fi reţinută :

„Unii scriitori şi critici mi-au reproşat abuzul de imagini (metafore) şi m-au îndemnat să urmez simplicitatea marilor predecesori, pe care, evident, au numit-o clasicism. Trebuie să facem o distincţiune : dacă un om care are numai o haină umblă răpănos şi altul se îmbracă, trebuie să-l dăm ca exemplu pe cel dintîi ? De ce atunci bogăţia metaforelor mele să fie un cusur ? (. . .) Se confundă mult astăzi lipsa de fast stilistic cu clasicismul. Părerea mea este că din punct de vedere al inventivităţii stilistice în generaţia noastră se găsesc temperamente superioare celor din trecuta generaţie." [1]

Mult mai tîrziu, după cel de al doilea război mondial, în *Masa umbrelor*, retrospectiv, Ionel Teodoreanu va încerca să dea viziunii sale metaforizante explicaţii şi mai personale. Luînd drept exemplu tipic motivul metaforic al florii de zarzăr, realmente extrem de frecvent în opera sa, el va face apel la o seamă de experienţe de viaţă nemijlocite, în cadrul cărora respectivul motiv se constituie ca un leit-motiv. Totul ar proveni dintr-o succesiune de stări obsesive, relevate în plan artistic prin intermediul acestei metafore-simbol. Aşadar, ar fi vorba de o cauzalitate mult mai profundă decît cea care ţine de strictele necesităţi ale unui stil ornat. Anume, sîntem invitaţi a lua seama de determinări ce se situează în sfera ontologicului şi a existenţialului, căci iată ce zice romancierul-poet :

„Dintîi a fost zarzărul de la fereastra bunicilor, şi abia apoi fetele de la atîtea uitate ferestre ale tinereţii din dulce Tîrgul Iaşului.

De atunci, de la bunici, zarzărul a înflorit de multe ori în paginile mele, începînd cu ale *Uliţei copilăriei*, *Medelenilor* şi apoi cu ale altor încercări de a-mi ucide moartea...

Unora le-a fost drag acel pom în floare. Dar urzica altora a zîmbit cu dinţi.

Zarzărul literaturii mele nu e o metaforă sau obsesie în floare (cum crede oţetul bieţilor deştepţi), ci dorul de zîmbet al unei grele melancolii.

---

[1] *Viaţa literară*, anul I, nr. 31, 11 dec. 1926, interviu cu I. Valerian.

Iată începutul: Într-o dimineaţă (la ceasul sprinten al storurilor ridicate de mîna bunicii), m-am deşteptat în patul meu de nepot al bunicii cu o iluminare, cu un fel de înec al văzduhului şi al respiraţiei. Zarzărul de la fereastra bunicilor înflorise peste noapte, rîzînd o dată cu zorii, nou. Raiul începea cu el, sub cer albastru, în murmur de albine.

(Cînd au zărit marea, grecii epopeei au exclamat: «Thalassa»!, dăruind urmaşilor, în această strigare homerică, *mirarea mării*. Căci marea e mai cu seamă o mirare a omului depăşit).

Zarzărul de la fereastra bunicilor a fost întîia mea mirare. (...)

Acel zarzăr (deşi vecin, obraz în obraz cu nepotul) nu aparţine pămîntului. Venea din purităţile cerului, din nebuloasa depărtare a căii Laptelui, adus ca de legănarea unui scrînciob, oprit fîlfîitor de alb la fereastra veche a casei dintre brazi.

Numai în somn (uneori), amintirea sfîşietor de fragedă a fetelor moarte de timpuriu dă inimii astfel de atingeri."

Să recunoaştem: explicaţia, convertită în confesiune, este emoţionantă; plauzibilă în accepţia ei ideală, practic, însă, cum vom vedea în altă parte [1], nu se acoperă cu valori estetice reale decît într-o anumită măsură.

De altminteri, chiar în anii elaborării trilogiei *La Medeleni* şi în cei imediat următori, totul culminînd cu scrisoarea-program inserată drept prefaţă la romanul *Arca lui Noe* (1936), Ionel Teodoreanu meditează cu gravitate asupra condiţiei stilistice a prozei sale. Dincolo de orgoliile inerente, el este interesat de procesul de echilibrare şi concizie stilistică a operei sale. Oricum, avertismentele criticii — ca să nu mai vorbim de desele dispute cu G. Ibrăileanu, evocate şi ele în *Masa umbrelor* — vor fi avut şi ele ecou în conştiinţa sa estetică. Cu atît mai mult, cu cît, cel puţin pe unii dintre semnatarii criticilor consacrate primelor sale scrieri — G. Ibrăileanu, M. Ralea, Al. A. Philippide ş.a. —, Ionel Teodoreanu n-avea motive să-i suspecteze de lipsă de bună credinţă şi de incompetenţă. „Peste cîţiva ani — declară el încă după apariţia vol. I din *La Medeleni* —, cînd tumultul din mine se va aşeza, prin efectul vîrstei şi al evoluţiei literare, voi

---

[1] Capitolul *Incursiuni în „structurile" stilului „medelenist"*.

ajunge și eu la o formulă de simplicitate, proprie ființei mele" [1]. Nu mai departe, speranțele acestea se leagă chiar de structura volumelor următoare (*Drumuri, Între vînturi*) ale trilogiei :

„Consider *La Medeleni* (se are în vedere doar vol. I al romanului, n.n.) mai mult o introducere în atmosfera volumelor care vor urma. Aici am schițat în treacăt temperamentele eroilor ce vor urma. În vol. II, *Drumuri*, acțiunea se desfășoară mai tumultuos. Este epoca adolescenței studiată sub toate aspectele. Paralel cu impulsul sexual, care, după cum se știe, are la această epocă maximă intensitate, se dezvoltă și celelalte aptitudini, cum ar fi cele intelectuale, artistice, sociale etc." [2]

Chestiunea adecvării viziunii stilistice la problematica particulară a romanului va fi obsedantă pe întregul parcurs al activității scriitorului. Este foarte adevărat, tirania stilului „medelenist" va fi de-a dreptul neîndurătoare, iar alte maniere, unele cu totul facile, cum vom vedea, îl vor urmări și ele pe Ionel Teodoreanu, ca o fatalitate. În decursul anilor ce urmează după încheierea ciclului medelenist, vitrinele librăriilor vor beneficia de prezența permanentă a scriitorului ieșean. Numeroasele ediții ale *Medelenilor* vor fi însoțite de noi și noi titluri, romane în primul rînd, dar și cărți de amintiri și memorialistică. Încrezător în steaua sa de creator, împărțindu-și timpul între baroul avocățesc și masa de scris, Ionel Teodoreanu va elabora, pînă prin 1946—1947, aproape în fiecare an cîte un volum. Peste tot aproape va fi vizibilă ambiția sa de a depăși tutela exercitată de propria sa capodoperă, romanul *La Medeleni*. Avatarurile acestei dramatice lupte, de pe urma căreia scriitorul se alege cu numeroase înfrîngeri, dar și cu cîteva remarcabile tentative de emancipare, convertite în opere de distinctă originalitate, deci aceste avataruri se substanțializează tocmai în marele număr de volume ce vor urma după anul 1927. A înșira și a comenta aici, fie și pe scurt, titlurile respectivelor volume ni se pare de prisos ; o bună parte a analizelor din studiul de față este consacrată tocmai acestei întinse secțiuni.

---

[1] *Viața literară*, anul 1, nr. 31, 11 dec., 1926, loc. cit.
[2] *Ibidem*.

O dată cu răsunătorul succes al trilogiei *La Medeleni*, succes evident încă din momentul apariţiei celui dintîi volum, poziţia scriitorului în viaţa socială şi în cea artistică suferă fireşti şi însemnate restructurări. Într-un timp relativ scurt — trei-patru ani —, locul tînărului timorat de neîncredere în propriile-i forţe, neliniştit la gîndul că poate drumul pe care a pornit nu este cel mai potrivit, apăsat de sentimentul că greutăţile vieţii îl pot depăşi oricînd etc., este luat de creatorul sigur pe destinul său, pe deplin deschis în faţa oricăror întrebări ce i se ivesc, în toate manifestările sale fiind de o superbă şi încîntătoare dezinvoltură. Bătălia cîştigată a *Medelenilor* face din Ionel Teodoreanu, de îndată, un copil teribil al epocii, cum literatura română nu mai cunoscuse pînă la acea dată. Puţin lipseşte ca totul — precum în alte literaturi — să se metamorfozeze într-un mit de generaţie, pentru că, altfel, simptome sînt îndeajuns de multe.

Efectele wertheriene ale operei nu întîrzie să se arate, iar legendele romantizante în jurul persoanei noului prozator încep şi ele să circule.

Prin compensaţie faţă de duritatea şi prozaismul vieţii postbelice, anumite categorii de cititori se abandonează spiritului exultant, tumultuos vital, dar şi traversat de marile nostalgii ale adolescenţei pierdute, din răspînditul roman. Dacă nu se constituie într-un slogan existenţial, în orice caz, „medelenismul" tulbură multe sensibilităţi şi se substituie adesea idealurilor vieţii reale. La început, pe măsură ce capitolele celor trei volume apar în *Viaţa românească* şi în *Adevărul literar şi artistic*, cititorii sînt pătrunşi de curiozitatea de a şti ce se va întîmpla cu eroii romanului, cerînd chiar şi unele explicaţii anticipative. Astfel, imediat după apariţia primului volum în paginile ei, *Viaţa românească* [1] anticipează în linii mari evoluţia personajelor, insistînd asupra vîrstelor pe care acestea le vor parcurge, asupra ipostazelor de viaţă cărora autorul le va acorda o atenţie specială şi altele. După aceea, o dată cu intensificarea circulaţiei lui, romanul începe a-şi recruta „victimele". Între altele, de e să dăm întru totul crezare autorului relatării, pentru edificare, să reţinem cele ce urmează :

---

[1] *Viaţa românească*, nr. 5—6, mai-iunie, 1925, Nicanor et Co. : *Romanele noastre*.

„Nu voi uita niciodată gestul fiicei unui moşier, cînd îmi arăta, teatral, o raclă aurită în care se odihnea legate în piele şi-n panglice seria *Medelenilor*, cu o înscripţie deasupra: «Aici doarme copilăria mea». De asemenea, cele două dudui care au vărsat lacrimi multe cînd au închis paginile la care Olguţa era omorîtă de autor, şi pe care lacrimi le-am cules într-o batistă şi-am arătat-o domnului Teodoreanu. În leagănele şi cataloagele grădiniţilor noastre de copii, vei găsi acum foarte multe nume împrumutate de la Dănuţ, Olguţa, Monica." [1]

Scriitorul, persoana sa — departe de a trăi, prin anonimizare, în umbra operei, precum în alte cazuri — stîrneşte şi el o tot mai accentuată curiozitate. Am văzut deja cum el însuşi caută să clarifice forţata suprapunere dintre propria-i persoană şi personajul Dan Deleanu. Oricum, însă, alţi factori favorizează ceea ce s-ar putea numi fenomenul de exaltare literaturizantă a personalităţii lui Ionel Teodoreanu. În afara spiritului incitant al operei, în această direcţie, o contribuţie hotărîtoare o are însuşi farmecul său personal, pe care, dintr-o cochetărie uşor deghizată, el însuşi este tentat să-l pună, public, în valoare. Ca om şi ca artist, lui Ionel Teodoreanu pare a nu-i displace preocuparea de a fi un original, tocmai în sensul de a epata publicul prin întreţinerea unei anumite doze de mister în jurul persoanei sale, prin arborarea unei anumite eleganţe actoriceşti, însoţite, cîteodată, de neglijenţe ostentative, studiate, prin apariţii publice de efect, la şezători literare şi în postură de conferenţiar etc. E în spiritul vremii această poză „esteta", pe care, ca atîţia alţii, o poartă şi Ionel Teodoreanu. La el, toate acestea prind cu atît mai mult, cu cît, la capacitatea incitantă a operei, se asociază calităţile adecvate ale omului, între care, distincţia fizică şi verva oratorică deţin locul de frunte. În presa vremii, ori de cîte ori se iveşte vreun prilej — publicarea unor fragmente din romanele sale, cronici despre acestea, anchete etc. —, circulă fie o fotografie de efeb adolescentin, cu frizură abundentă şi guler bogat de blană, fie alta, în care originala rubaşcă rusească — una din cele vreo 10—12 cîte are — nu face decît să accentueze aerul de visare inte-

---

[1] *Universul literar*, XLVI, nr. 26, 22 iunie 1930, N. Crevedia, interviul citat.

riorizată a tînărului și celebrului romancier. Cei care-i solicită interviuri nu pregetă nici ei să-i creioneze cît mai savuros portretul. „Îmbrăcat în acea bluză rusească de catifea — notează I. Valerian —, autorul *Medelenilor* și a *Uliței copilăriei* fuma țigară după țigară. Timbrul simpatic cu accent moldovenesc aducea o savoare specială convorbirii noastre.“ [1]

Iar N. Crevedia își însoțește interviul cu aceste ample și spumoase comentarii :

„De autorul *Medelenilor* ne leagă statornica amintire a acelui portret 6 pe 4 pe care domnia-sa, cînd era în liceu, și-l va fi desfăcut de pe carnetul de identitate și l-a dat gazetelor să-l publice. Vi-l amintiți : un băiețandru frumos, de printr-a VI-a, cu blană la gît și cu o figură pe cît de nedisciplinată, pe atît de adorabilă. Mult timp, l-am crezut un coleg cam de aceeași vîrstă cu noi, și toți membrii societății literare «Eliade Rădulescu» de la Sfîntul Sava eram crunt de geloși cînd îl vedeam răsfățîndu-se între portretele unor Sadoveanu, Ibrăileanu, Topîrceanu, Demostene Botez ș.a.

L-am văzut mai tîrziu citind la o șezătoare în Capitală și atunci am avut impresia certă că trebuie să fie student cu semilicența neluată, pe la Universitatea din Iași. După ultima întrevedere, vîrsta domnului Teodoreanu a rămas staționară la același punct *«beau temps»*, iar domnia-sa, printr-un gest de feminitate, nu mi-a destăinuit-o, mi-a făcut însă o declarație senzațională ; anume că are copii de 9 ani și, dacă nu i-aș fi văzut în carne și oase, aș fi crezut că și din asta face o cochetărie.

Am insistat într-adins asupra celor de mai sus — conchide reporterul —, fiindcă dînsul s-a realizat la o vîrstă cînd alții cutreieră redacțiile cu poeziile în ghiozdan. Și am mai stăruit și pentru motivul că e, cum se știe, de o popularitate cum n-au avut-o la noi decît doi dictatori ai frumuseții : Leonard și Rudolf Valentino.“

La rîndul său, romancierul înțelege și el să facă pe plac interlocutorului, apărîndu-se și lamentîndu-se, chipurile, pe acest ton :

„Am avut într-adevăr reputația acceptată și propagată de tineretul feminin că sînt un fel de Rudolf Valentino al Balcanilor, că sînt un toreador, că sînt, în fine, un eventual

---

[1] I. Valerian, interviul citat.

suplinitor al celui care strălucise atîta pe scîndura scenei — înțelegi că e vorba de Leonard".

Cît despre necazurile avute cu publicul cititor — mai ales cu cel feminin! —, romancierul arată o îngrijorare cel puțin amuzantă. „Acestei reputații — zice el — îi datorez o adevărată prigoană din partea femeilor și a fetelor ce formează majoritatea cititoarelor de literatură din țara noastră. Primesc zilnic scrisori — care trec de-a dreptul la coș — și nenumărate cereri de fotografii și autografe. Îmi dau seama cît e de greu să refuzi, și totuși trebuie s-o fac. Îmi pare foarte rău" etc.

Sau:

„Cînd am dat astă iarnă autografe la «Cartea românească», auzeam pe cîte o cumpărătoare șoptind alteia: „Dragă sau *ma chère* (s.aut.), dar nu-i așa de frumos cum ar trebui să fie!"

Și pentru ca totul să decurgă în modul cel mai plăcut, în final, redăm și unele detalii pitorești, legate de momentul acordării de autografe, despre care reporterul întreabă dacă toate sînt originale:

„— Aproape toate, răspunde Ionel Teodoreanu. Că se mai făcea cîteodată o rotație a aceleiași fraze, înțelegi d-ta că era fatal. Mi-am dat silința să spun fiecărui cumpărător sau cumpărătoare în parte un cuvînt măgulitor, original." Drept mostră, se reproduce și un asemenea autograf: „Domnului colonel X, cu dorința ca ediția a II-a a cărții acesteia să-l găsească general". Să mai adăugăm că „unele fete mă rugau să le fac dedicația în... versuri, altele să le fac epigrame, și că altele puneau fel de fel de întrebări indiscrete: «Ce vîrstă am, cînd și unde am făcut războiul, dacă sînt sau am de gînd să mă căsătoresc»." De asemenea, vom avea deplina revelație a acestor, chipurile, mari neplăceri pe care Ionel Teodoreanu le are cu publicul cititor, dacă reținem picanteria următorului dialog, referitor la felul în care se desfășoară elaborarea scrierilor sale:

„— Ce preferați, marea, muntele, străinătatea?

— Toate, în egală măsură, sau mai puțin marea. E cald, și scrisul merge anevoie. Așa, eram anii trecuți la Constanța. Locuiam în același imobil cu Cezar Petrescu, care, de asemenea, scrie mult vara. Ca să putem lucra, ne dezbrăcam foarte sumar, așterneam cîte o pătură pe dușumea și, cu că-

limara alături, scriam lungiți jos ca acei ofițeri care fac rapoarte sau dau ordine pe front ascunși în măști de apărare. Cezar Petrescu o ducea prost de tot în această privință, fiind gras.

Nici aici (se putea altfel !, n.n.) nu puteam însă scăpa de curiozitatea publicului, care voia să ne vadă. Apăream din cînd în cînd așa rufoși la fereastră. Femeile își făceau cruce ca de cine știe ce arătări antideluviene.“ [1]

Se înțelege, aparițiile în public ale scriitorului, departe de a fi trecute cu vederea, produc și ele adevărate senzații, de vreme ce, de pildă, în paginile unei publicații, citim următoarele, în legătură cu o manifestare literară ce are loc la ateneul popular „N. Iorga“ :

„O altă apariție (alături de aceea a lui M. Sadoveanu, care a conferențiat despre Ion Neculce, n.n.), sonorizată cu aplauze, a fost aceea a d-lui Teodoreanu ; autorul *Medelenilor* și-a întovărășit lectura cu o prefață spusă spumos și sprinten ca un clopoțel vestind o recreație. A fost aplaudat ! Chemat ! Rechemat ! Obosit cu aplauzele : după succesul de librărie, d. Teodoreanu a repurtat — la ateneul «N. Iorga» — un succes de sală tot atît de meritat ca și celălalt...“ [2] Sigur, pe un plan mai grav, nu lipsesc nici unele insatisfacții cu adevărat demne de luat în seamă, derivînd tot din avatarurile generate de trilogia *La Medeleni.*

Alături de reacțiile iscate de acuza că, prin volumul al II-lea al trilogiei, Ionel Teodoreanu atentează la moralitatea publică — chestiune asupra căreia vom reveni în altă parte —, este de reținut eșecul înregistrat cu prilejul decernării premiilor Societății Scriitorilor Români, din 1927 și 1928. În 1927, Ionel Teodoreanu candidează la premiul „I. Al. Brătescu-Voinești“, în valoare de 25.000 de lei, împreună cu Carol Ardeleanu și Vasile Demetrius. Cu o majoritate de 33 voturi, cîștigă însă Carol Ardeleanu, pentru mediocrul său roman *Diplomatul, tăbăcarul și actrița.* De reținut, totodată, că un alt premiu pentru proză („C. A. Rosetti“, în valoare de 20.000 de lei) este conferit de tot obscurului Vasile Savel, pentru un roman intitulat *Vadul hoților* [3]. Anul 1928

---

[1] *Ibid,* interviul citat.

[2] *Viața literară,* II, nr. 42, 19 martie, 1927, p. 4.

[3] După : *Viața literară,* 26 februarie 1927.

nu este nici el mai norocos, căci trilogia *Medelenilor* este handicapată, la premiul „C. A Rosetti", de însăilarea denumită *Vis și realitate*, a unui anume Ion Fotti; de altfel, tot în același an, Tudor Arghezi, cu *Cuvinte potrivite*, este depășit de Alfred Moșoiu, cu vol. *Poezii*, la premiul „Socec", în valoare de 10.000 lei [1]. Evenimentul stîrnește vii reacții de protest din partea opiniei publice literare, între care este de semnalat aceea a poetului Nichifor Crainic [2].

Ghinionul legat de premiile Societății Scriitorilor Români se va menține și în anii următori. Peste patru ani, în 1932, Ionel Teodoreanu, cu romanul *Fata din Zlataust*, va fi depășit de G. M. Zamfirescu, cu romanul *Madona cu trandafiri*. De data aceasta, unul din pasionații apărători ai scriitorului este G. Călinescu, care, în *Adevărul literar și artistic* [3], publică un articol special pe această temă.

Nu se știe însă dacă și asemenea spectaculoase eșecuri, în felul lor, n-au contribuit la mărirea interesului public față de scriitor. Acesta, la rîndul lui, probabil că nu s-a impacientat chiar atît de mult, văzîndu-și mai departe, cu o superbă încredere de sine, de rosturile propriei creații.

Neîndoios, concomitent cu rapidele și decisivele consolidări de pe planul activității literare, în acești ani, în viața lui Ionel Teodoreanu se produc fenomene similare și în ceea ce privește profesiunea de avocat. După Delavrancea, se pare că Ionel Teodoreanu este cel mai de seamă avocat-scriitor din cîți am avut, și acest lucru ar merita atenția deosebită a specialiștilor în chestiuni juridice.

În ce ne privește, deducem — atît din mărturisirile celor care l-au auzit pledînd, cît și din unele sugestii ale operei sale literare — că, în nici un caz, pasiunea pentru literatură n-a dăunat respectivei profesiuni. Dimpotrivă: pledoariile avocatului Ionel Teodoreanu, așa cum rezultă și dintr-un unic text de acest fel publicat [4], au beneficiat din plin de

---

[1] *Rev. cit.*, 19 mai 1928.

[2] *Gîndirea*, mai, 1928.

[3] G. Călinescu, *Premiile S.S.R., Adevărul literar și artistic*, nr. 592, 10 aprilie 1932.

[4] *Crima de la 13 septembrie, magistrala pledoarie a d-lui Ionel Teodoreanu în procesul locot. Dumitrescu care a ucis din gelozie pe camaradul său, locotenentul Pantazi*, ed. cit.

talentul literar al scriitorului Ionel Teodoreanu. Iată de ce unele afirmații proprii, potrivit cărora notorietatea artistică ar fi impietat asupra prestigiului profesional („Toată *gloria* [s.aut.] aceasta literară în profesiunea mea de avocat mă deservește. Un impricinat, oricît de subțire ar fi, ezită parcă să-și încredințeze destinele procesului unui avocat care face literatură“ [1] se cuvine, într-o bună măsură, să fie puse sub semnul cochetăriei despre care am mai vorbit.

În schimb, profesiunea de avocat, în unele privințe, pare a nu fi fost chiar atît de profitabilă pentru valoarea artistică a operei literare. Cum vom vedea la locul potrivit, multe din metehnele unor romane (problematică facilă, viziune superficială asupra personajelor, expresia literară alambicată etc.) își au originea tocmai aici.

---

[1] N. Crevedia, interviul citat.

4. LA IAŞI ÎNTRE 1930—1938, LA BUCUREŞTI, ULTIMII ANI AI VIEŢII.

Ritmicitatea elaborării trilogiei *Medelenilor* se impune, într-o bună măsură, întregii activităţi a lui Ionel Teodoreanu, de după 1927. Cu cîteva excepţii, de aici încolo, scriitorul va publica anual una sau chiar două cărţi noi: *Turnul Milenei,* în 1928, *Bal mascat,* în 1929, *Fata din Zlataust,* în 1931, *Golia,* în 1933, *Crăciunul de la Silvestri,* în 1934, *Lorelei,* în 1935, *Arca lui Noe,* în 1936, *Secretul Anei Florentin,* în 1937, *În casa bunicilor,* în 1938, *Fundacul Varlaamului,* în 1938, *Prăvale Baba,* în 1939 etc., etc. Anual, deci, editura Cartea Românească lansează un nou volum al acestui atît de productiv scriitor. Evenimentul are loc, de obicei, pe la sfîrşitul anului, pentru că scrierea în cauză fusese elaborată în timpul verii, în cele cîteva luni de vacanţă luate de la barou şi petrecute fie la munte (Lacul Roşu, Borsec, Văratec, Agapia), fie la mare (Constanţa, Tekirghiol, Eforie).

O mai disciplinată desfăşurare a programului anual ca aceea pe care şi-o impune scriitorul şi avocatul Ionel Teodoreanu nici că s-ar putea imagina. Placidităţile şi inerţiile adolescentului de altă dată sînt complet extirpate. Locul lor îl ia rigoarea celei mai severe drămuiri a timpului. Dacă mai adăugăm la eforturile extrem de mari şi de susţinute depuse în cadrul profesiunii de avocat şi pe acelea cheltuite în sfera publicisticii, este de-a dreptul de mirare că Ionel Teodoreanu mai dispune de asemenea rezerve de energie pentru munca

literară. Fără îndoială că și talentul său spontan, caracterizat printr-o mare capacitate inventivă, îl servește din plin. Din această pricină, în cîteva luni, lucrînd peste 10 ore zilnic, într-o totală stare de dăruire actului creației și cu mult consum de cafea și țigări, prozatorul redactează un roman de trei-patru sute de pagini. Caz nu tocmai frecvent, pentru Ionel Teodoreanu scrisul — departe de a fi un calvar, precum la alții — pare a fi forma cea mai pură a stărilor de jubilație, de bucurie existențială deplină. Fenomenul compensativ de care vorbeam face ca substituirea de planuri să se producă cu o mare ingenuitate. Scriitorul și ca om se transpune totalmente în propria ficțiune, printr-un act de automistificare sui-generis. Ducînd o viață reală relativ banală, în sensul grav al cuvîntului, cum ar zice Camil Petrescu, el imaginează în fiecare nou roman fastidioase realități, secunde, în sfera cărora are, efectiv, sentimentul autenticei și voluptuoasei trăiri. Artist de structură imaginativă, înzestrat cu inepuizabile predispoziții spre invenția pură, pentru Ionel Teodoreanu actul de creație nu este expresia unui efort de detașare, de obiectivare față de propriul eu și față de lumea fenomenală. Dimpotrivă, acest act traduce fenomenul celei mai depline participări, o participare inclusiv afectiv-senzorială, în urma căruia însăși personalitatea umană a scriitorului se abandonează plăzmuirilor sale narative.

Căci mecanismul creator al lui Ionel Teodoreanu nu rezidă în efortul de a *reconstitui* anumite experiențe, petrecute aievea, ci în capacitatea sa de participare deplină, pînă la frenezie, la ceea ce imaginația plăsmuiește. Scriitorul pare a avea halucinația concretă a acestui univers imaginat. „Mi-aduc aminte, mărturisește el în *Masa umbrelor*, cît l-a amuzat odată pe profesorul Ibrăileanu un răspuns al meu la întrebarea : «Ce faci la vară ?» «Mă duc la Medeleni». «Unde-i asta Medeleni ?», m-a întrebat profesorul, convins că e vorba de un loc de vilegiatură, mai modest. I-am răspuns zîmbind, cu degetul pe fruntea cu proiectul romanului ce se născuse."

Iar mai tîrziu, explicînd geneza *Medelenilor* și cu scopul de a înlătura prejudecata „autobiografismului" acestei opere,

într-o conferință [1], va comunica ascultătorilor săi întîmplări și stări de spirit de-a dreptul tulburătoare.

„...În timpul cît am scris primul volum — va spune romancierul —, îmi răsuna în urechi, în permanență, vorbe și rîsete de copii — imaginativi — dialoguri de copii, așa cum îți sună vara în urechi zvonurile ierbii și ale văzduhului : păsări, broaște, gîngănii.

Mă asurzeau copiii mei imaginativi, așa cum asurzesc pe părinți copiii rebeli.

— Tăceți odată ! Și nu tăceau...“

Și mai departe :

„În toate părțile copiii mă însoțeau. Eram un Guliver captiv al unor pitici, invizibil pentru alții.

Eram ca un om mare care a intrat în joaca unor copii, punîndu-le hamul lor copilăresc și devenind robul zburdălniciei lor.

Visam, noaptea, fragmente de acțiune pe care le transcriam literalmente în timpul zilei, avînd impresia că plagiez. Această stare de euforie datorită primei beții creatoare a ținut tot timpul volumului I și ei cred că se datorește succesul acestui volum.“

Scriitorul e cu totul refractar viziunii documentariste, conformă cu faimoasa estetică a „feliei de viață“ : „N-am iscodit niciodată viața, declară el în *Masa umbrelor*, n-am pîndit-o vînătorește, n-am contabilizat-o, nici nu i-am dat caracterul de experiență provocată cu dinadins în vederea unei eventuale întrebuințări literare“. De aceea, captivat de himera „minciunii estetice“, care-l face „Stăpîn pe oameni, ai mei, nu ai vieții, pe care îi dau vieții fără să-i fi primit de la ea“, el pune, mai presus de orice, capacitatea înnăscută de participare totală, în sensul de fuzionare indestructibilă între ființa spirituală a creatorului și produsul imaginației sale. Mai mult, de integrare a celei dintîi în cea de a doua :

„Compozitez un peisaj cu trăsături luate de la sute. Dar această compozitare nu e o operațiune rece. Această compozitare de aspecte exterioare este ea însăși creatoare de viață. O faci sub imperiul unui ritm unitar, grație căruia înrîuririle

---

[1] Ionel Teodoreanu, „Cum am scris Medelenii“, conferință, arhiva muzeului Literaturii române, după : Horia Oprescu, *Scriitorii în lumina documentelor*. Ed. tineretului 1968, p. 231—242.

luate de la personagii felurite sînt convergente şi totalizarea lor dă aparenţa unui personaj nou... E încă în ceaţă, ca soarele la mare. Răsare limpezindu-se fraged. Îi vezi ochii, părul. Îi simţi mirosul. Îi simţi dulceaţa pielii. Îi vezi ritmul respiraţiei. În clipa aceasta de răsărit de viaţă, cînd ai văzut pe fata astfel creată, ea există halucinant pentru tine. N-o vei uita niciodată. (. . .) După ce-a apărut, trebuie să intre în trupul tău, în sîngele tău ritmul fiinţei sale fiziologice. Să te constrîngă să schiţezi tu însuţi mişcările pe care le face, să te constrîngă să-l imiţi...

...Sufletul trebuie să fie o emanaţiune proprie personajului, precum parfumul e al unei flori.

Cum ?

Aici intervine cel mai emoţionant moment al creaţiunii : clipa cînd sufletul tău, în dispreţul legilor firii care te condamnă la unicitate, să se încarneze într-un suflet nou, altul decît al tău.

E clipa cînd te simţi Dumnezeu, căci, mai presus de legile creaţiunii vieţii, ai făcut viaţă. E o nouă imaculată concepţiune.

Această posibilitate de a-şi încarna sufletul în orice, în individualităţi noi, opuse chiar individualităţii creatorului, este marea şi esenţiala însuşire a creatorului literar.“ [1]

De altfel, asemenea puncte de vedere, menite să postuleze idealul unei literaturi căreia îi este proprie crearea unei „suprarealităţi“, de fapt a unei realităţi *sui-generis*, par a se face simţite în gîndirea lui Ionel Teodoreanu încă din perioada începuturilor sale literare. Astfel, răspunsul la una din scrisorile sale, primit de la Mircea Eliade, cu care se afla în bune relaţii [2], se cere a fi pus în directă legătură cu respectiva problemă. Într-o scrisoare trimisă la 4 decembrie 1928 (Marea Roşie, pe bordul vasului „Hakane Mam“, în drum spre Calcutta), Mircea Eliade dă următorul răspuns lui Ionel Teodoreanu :

„D-ta spui că nu se poate scrie decît depăşind realitatea. Perfect, sînt romancieri cari se aşează la masă cu gîndul de a compune o serie de personagii şi acţiuni închipuite ; sînt

---

[1] *Op. cit.*
[2] Vd. şi Al. Piru, *Amintirile unui orientalist, România literară*, an I, nr. 11, 19 decembrie, 1968, p. 12.

alții cari încep povestea trăită a vieții lor. Cărțile lor — dacă sînt *cărți* (s.aut.) sînt egale. Cred că nu se poate mărturisi numai realul, experimentalul, trăitul — tocmai pentru că această substanță scapă totdeauna prizei conștiinței." [1]

Toate acestea, așadar, pe lîngă faptul că ne pun în legătură cu opinii estetice dintre cele mai caracteristice scriitorului — rezolvă ideal nevoia firească a acestuia de destindere, în sensul întreprinderii unor acțiuni strict consacrate recreării fizice și intelectuale, în cadrul cărora să se deconecteze de la preocupările și îndatoririle artistice. Pentru Ionel Teodoreanu, vacanțele sînt vacanțe nu pentru că în acest timp n-ar face nimic, ci pentru că, părăsind locul vieții din timpul anului — Iașul și-apoi Bucureștiul —, într-un alt cadru, la munte sau la mare, se cufundă voluptuos în mirajul scrisului, cea mai proprie cale de desprindere din contingent. Ni se pare că Al. Philippide definea deosebit de sugestiv chestiunea, încheindu-și unul din articolele sale consacrate colegului și amicului său prin aceste cuvinte: „Ionel Teodoreanu sau bucuria de a scrie..." [2] Într-adevăr, această „bucurie de a scrie" explică, concomitent, remarcabila productivitate literară a scriitorului, capacitatea sa de desprindere din spiritul rutinier și din stereotipismul mortificant al profesiunii de avocat, în vederea consacrării exclusive, pentru cîteva luni pe an, pasiunii scrisului, și, bineînțeles, în planul biografiei propriu-zise, așa se explică relativa indiferență la tentațiile vieții exterioare. Pentru acest din urmă aspect, lui Ionel Teodoreanu îi ajung, într-un fel, proiecțiile în aventura fictivă a romanului, viața sa reală petrecîndu-se destul de antispectaculos. O șezătoare literară, o conferință, apariția într-o librărie în vederea acordării de autografe, scurte poposiri la o cafenea etc., toate acestea, deci, traduc aspectul unui hedonism de suprafață, festiv, care afectează prea puțin esența modului său de viață intrinsecă. E lesne de închipuit și pînă unde poate fi împins gradul de „abstinență" pe acest plan, de vreme ce scriitorul, în medii invadate de spiritul vilegiaturist, este în stare să stea ore în șir la masa de lucru, desprinzîndu-se complet de tentațiile din jur. Potrivit aceluiași

---

[1] Institutul de istorie și teorie literară „G. Călinescu", arhiva Ionel Teodoreanu.

[2] *Adevărul literar și artistic*, nr. 584, 18 febr. 1932.

mecanism al compensației, se pare că lui îi priesc în timpul lucrului tocmai situațiile contrastante ; cu cît ambianța înconjurătoare este mai inadecvată practicii scrisului, cu atît se poate concentra și dărui universurilor fictive ale romanului. „El pretinde — notează Ștefana Velisar — că pe arșiță mare i se încălzesc mai bine motoarele și se concentrează mai bine și se poate mai ușor elibera în scris de unele trăiri pe care nu le-a trăit și fără de care s-ar simți prizonier în unica lui viață“ [1]. De asemenea, este semnificativă împrejurarea că într-o epocă în care pasiunea călătoriilor în străinătate este atît de răspîndită în lumea literar-artistică de la noi și cînd el însuși ar fi dispus de suficiente mijloace materiale, Ionel Teodoreanu, în decursul întregii sale existențe din anii tinereții și ai maturității, nu face decît o singură și destul de scurtă deplasare la Constantinopole, în 1931. Sigur, nu trebuie văzut aici, neapărat, cantonarea într-o concepție îngustă provincială — scriitorul numai de așa ceva nu poate fi suspectat ! —, ci este vorba, pur și simplu, de acea nevoie presantă de timp necesar scrisului. Fără îndoială, dorința de a călători în străinătate îl urmărește și pe el, dar o tot amînă de dragul pasiunii pentru scris. Nu-i mai puțin adevărat, însă, că amînarea aceasta e facilitată și de însușirea sa de a suplini necesitatea contactului direct cu realități mai puțin accesibile prin abandonarea în structura ambianțelor imaginate, precum în cazul celebru al lui Jules Verne.

De altfel, este interesant de reținut că însăși călătoria de la Constantinopole — rememorată pe larg de Ștefana Velisar în lucrarea citată, capitolul *Note în marginea unei scurte călătorii* — este mai mult un fapt accidental. Inițial, Ionel Teodoreanu refuză să plece cu M. Sadoveanu, Ștefan Lupașcu, socrul său, și Ștefana Velisar, pe motivul că nu poate renunța la scris. De abia în ultimul moment se hotărăște, plecînd în locul socrului său. Pe de altă parte, din notele Ștefanei Velisar, se degajă impresia că, spre deosebire de tovarășii săi de călătorie, autorul *Medelenilor* cutreieră fosta cetate bizantină cu un aer destul de distrat, sustrăgîndu-se cît poate de la obositoarele curse propuse de plăsmuitorul *Zodiei Cancerului* și receptînd tot ce-i iese în cale la un mod literaturizant, cu prețul unei continui filtrări liric-imagina-

[1] Ștefana Velisar, *op. cit.*

tive. Admirabilele pagini din *Masa umbrelor* (capitolul *Un moldovean al tăcerii*) depun și ele mărturie în aceeași direcție. Departe de a ne oferi un text de viziune reportericească, scriitorul, și aici, divaghează în voie, insistînd fie asupra psihologiei de taciturn a lui Sadoveanu, fie asupra unor reflecții convertite în proză metaforizantă, fie asupra unor asociații livrești etc. Călătoria în sine, ca interes artistic, departe de a-și fi sieși suficientă, în vederea elaborării unor note de drum, devine un simplu pretext, un motiv de inspirație, în marginea căruia imaginația scriitorului brodează nestingherită. Chiar și notațiile de cadru — altfel, conținînd elemente descriptive cu totul comune — nu se dispensează de serviciile asocierilor metaforice livrești :

„Valul mării nu se auzea : simțeai că apa-i limpede în Bosfor, pînă la fundul cu amintirea cumpliților sultani care au sfărîmat popoarele de jos și de pe cal — sfîrșind și ei la fel".

Neîntrerupîndu-și activitatea de avocat și scriind în această perioadă două ample romane *(Fata din Zlataust* și *Golia)*, ambele în cîte două volume, între 1930—1933, Ionel Teodoreanu deține postul de director al Teatrului Național din Iași. Este singura funcțiune oficială de reală prestanță pe care o are de-a lungul întregii sale vieți.

Ceea ce se cuvine precizat încă de la început este faptul că, în calitatea sa de director al Naționalului ieșean, Ionel Teodoreanu înțelege, efectiv, să-și pună în valoare întreaga capacitate de muncă, fiind complet străin de mentalitatea atîtor confrați de pe atunci de a privi asemenea funcții ca pe niște simple stipendii. De aceea, acest episod biografic merită toată atenția.

Numit la 24 iulie 1930 [1], Ionel Teodoreanu îi urmează la direcție lui Iorgu Iordan. Numirea este pusă în directă legătură cu o nouă lege a regiei autonome a teatrelor, în conformitate cu care (previziunile articolului nr. 20 [2]) răspunderea efectivă a treburilor financiare, în fiecare teatru, revine directorului, care, oficial, poartă titlul de „director al regiei autonome a teatrelor". În această situație, Iorgu Iordan,

---

[1] Prin adresa nr. 44210, din partea Ministerului Muncii și Ocrotirii Sociale, în arhiva Ștefana Velisar-Teodoreanu.
[2] *Ibidem.*

angajat în profesiunea didactică, renunţă la direcţia teatrului şi roagă pe Ionel Teodoreanu să-l înlocuiască, întrucît se consideră pe bună dreptate că acesta din urmă este mult mai disponibil spre a satisface efectiv cerinţele respectivului post. „În anul 1930, va nota Ionel Teodoreanu —, am fost solicitat de prof. M. Costăchescu, mi se pare pe atunci ministru al Instrucţiunii Publice, şi de prof. Iorgu Iordan, pe atunci director al Teatrului Naţional din Iaşi, să accept direcţia teatrului renovat, pentru a-i da noi impulsiuni artistice" [1].

Conştient că acceptarea acestei funcţii este de natură să impieteze asupra profesiunii de avocat şi asupra preocupărilor scriitoriceşti („Am acceptat, — această acceptare însemnînd pentru mine noi sacrificii, deoarece îmi riscam timpul acordat avocaturii — profesiune foarte remuneratoare pentru mine, — cît şi timpul hărăzit literaturii — nevoie irezistibilă" [2]), romancierul nu a precupeţit nici un efort în noua sa activitate. Perioada directoratului lui Ionel Teodoreanu rămîne ca un moment distinct, prin calitatea sa ridicată, în istoria Teatrului Naţional din Iaşi. Conştiinciozitatea exemplară şi pasiunea nedezminţită, dublată de o remarcabilă competenţă, caracterizează în cel mai înalt grad persoana tînărului director. Mult mai tîrziu, pe deplin justificat, scriitorul va formula următoarea exactă şi lapidară autoapreciere :

„Avînd în consiliul de direcţie ca membri activi pe scriitorul Mihail Sadoveanu (şi el fost director al Teatrului Naţional) şi pe profesorul Iordan, predecesorul meu în această demnitate, trei ani de-a rîndul am căutat să dau un nou impuls Teatrului Naţional, fiind secundat în acest efort de competinţa şi talentul d-lor Aurel Ion Maican, prim director de scenă, Theodor Chiriacof Suruceanu, pictor decorator, şi Ion Sava, director de scenă adjunct" [3].

Într-adevăr, profiturile pe care teatrul le are de pe urma serviciilor aduse de noul director, în colaborare cu distinşii membri ai consiliului (în afară de Mihail Sadoveanu şi de Iorgu Iordan, din el mai fac parte Mihai Codreanu, Demos-

---

[1] După Ionel Teodoreanu, Autobiografie pentru colegiul avocaţilor Jud. Ilfov, înreg. cu nr. 839, în arhiva Ştefana Velisar-Teodoreanu.

[2] *Ibidem.*

[3] *Ibidem.*

tene Botez şi Al. O. Teodoreanu [1]) sînt indiscutabile. Şedinţele de consiliu, adesea, aşa cum rezultă din procesele sale verbale, toate întocmite de director, au alura unor adevărate întruniri de cenaclu. Cu seriozitate şi pasiune, aici, se dezbat amplu problemele repertoriului, după cum şi acelea legate de calitatea artistică a efectivului actoricesc sau acelea legate de iniţierea unor turnee etc., bineînţeles, nelipsind nici problemele administrative şi financiare.

Într-o vreme cînd, presate de nevoi financiare foarte acute, chiar şi teatrele naţionale fac unele concesii, introducînd în repertoriu texte pătrunse de evidente slăbiciuni artistice, dar de sigur succes la public, lista de repertoriu a teatrului ieşean se distinge prin alcătuirea ei guvernată de cel mai sigur bun-gust. Astfel, stagiunea 1932—1933 prezintă o foarte semnificativă oglindă. În repertoriul permanent: *Cucoana Chiriţa la Iaşi, Cucoana Chiriţa în provincie* şi *Sînziana şi Pepelea,* de Vasile Alecsandri, *O scrisoare pierdută,* de I. L. Caragiale, *Viforul,* de B. Şt. Delavrancea, *Baba Hîrca,* de Matei Millo — din dramaturgia naţională —, *Othelo, Schylok* şi *Femeia îndărătnică,* de Shakespeare, *Raţa sălbatică,* de Ibsen, şi *Henric al IV-lea,* de Pirandello — din dramaturgia universală [2]. În ceea ce priveşte întocmirea repertoriului pentru respectivele stagiuni, directorul, dînd dovada unei alese orientări în materie, propune spre aprobare consiliului de conducere următoarele titluri: *Articolul 214, C.F.R.* şi *Un pedagog de şcoală nouă,* de I. L. Caragiale, *Crai nou,* de Vasile Alecsandri, şi *Tache, Ianke şi Cadîr,* de Victor Ion Popa, — din dramaturgia naţională —, *Cadavrul viu* şi *Domnia întunericului,* de Lev Tolstoi, *Qrinquebille,* de Anatole France, *Bolnavul închipuit* şi *Vicleniile lui Scapin,* de Molière, şi *Unchiul Vania,* de A. P. Cehov [3].

Seaca înşiruire de mai sus, de nume şi titluri, nu mai are, aşadar, nevoie de comentarii.

Judecînd după extrem de sagacele şi de savuroasele texte cuprinse în multe din procesele-verbale ale şedinţelor de consiliu, este de presupus că preocupările legate de îmbunătăţirea

[1] Arhivele Statului Iaşi, dosar nr. 1329, nr. crt. în registru 518, 70 pagini.
[2] *Ibidem,* p. 11.
[3] *Doc. cit.*

calităţii trupei actoriceşti au stat şi ele permanent în atenţia activului director. În o serie de procese-verbale, la ordinea zilei figurează acţiunea de concediere — adesea prin metoda decentă a... pensionării — a unor actori, care, din diverse pricini, nu satisfac nici pe departe exigenţele consiliului de conducere şi, în chip evident, pe ale directorului. Redactate într-un stil inimitabil, pasajele în care se motivează respectivele hotărîri sînt adevărate fişe de tratat estetic privind arta actorului. Iată o magistrală argumentare, realizată pe un ton sclipitor, menită să arate de ce rămînerea în teatru a unei anume d-na Castriş este, pur şi simplu, imposibilă, dată fiind totala şi iremediabila ei ieşire din formă : „Consiliul constată că : d-na Castriş, artistă societară a Teatrului Naţional, a devenit inaptă profesiunii actoriceşti, această inaptitudine datorîndu-se unui vădit declin fiziologic, ale cărui simptome exterioare sînt următoarele : o lentoare de ritm care în scenă dă impresia mişcărilor descompuse cu încetinitorul cinematografic ; o egală lentoare a vorbelor şi o tardivă emisiune a replicii, care interpune un necontenit hiatus între replicile sale şi ale partenerilor ei ; o lipsă de suflu care o face pe d-na Castriş să gîfîie după cele mai fireşti deplasări, interzicîndu-i mobilitatea în mişcări şi claritatea debitării vorbelor.

Drept care, d-na Castriş este scoasă la pensie.“ [1]

Despre o altă interpretă, anume d-na Eugenia Vasilescu, într-o dispoziţie deosebită, cu o aciditate amuzantă, inspiratul director scrie : „Pe scenă, d-na Vasilescu nu ştie să se mişte ; d-sa are o vocaţie spre neclintire, spre staţionare, incompatibilă cu mişcarea vieţii în genere şi a teatrului în particular.“ [2] Mai departe, de data aceasta despre un actor, se spune, pur şi simplu, că dă dovada „totalei absenţe a talentului“ [3]. Despre un altul se scrie că „are o rigiditate psihologică care-i interzice adaptarea la rol“, la care se mai adaugă o supărător de accentuată pronunţie dialectală ; amuzîndu-se, directorul notează minuţios o serie de exemple : „s'vezi“, „s'stai“, „dumitali“, „cumscadi“ etc. [4]. În fine, despre altul, se scrie că este atît de neîndemînatec pe scenă, încît

---

[1] Doc. cit, p. 60.
[2] *Ibidem*, p. 65.
[3] *Ibidem*.
[4] *Ibidem*, p. 69, 70.

dă impresia de dresaj imperfect", „de intimidare caracteristică novicilor" și „de necontenită ratare a fiecărui gest, a fiecărei vorbe" [1].

Pe de altă parte, nu-i mai puțin adevărat că, cu entuziasmul și generozitatea sa caracteristică, atunci cînd împrejurările o cer, Ionel Teodoreanu este într-o stare de nestăvilită exultanță, neprecupețind nici un elogiu. Așa se întîmplă cu prilejul ieșirii la pensie a unui prețuit actor comic, Vasile Boldescu, cînd directorul ține o inspirată conferință omagială, pe care apoi o publică în broșură [2] și pe care presa vremii o elogiază în termeni ca aceștia :

„Scriitorul Ionel Teodoreanu, directorul Teatrului Național din «acea dugheană de vechituri istorice și amintiri elegiace» care e capitala Moldovei, a închinat o broșură omagială actorului care iese la pensie după o glorioasă carieră consacrată scenei ieșene" [3].

Turneele prin țară întreprinse de teatrul ieșean, în timpul directoratului lui Ionel Teodoreanu, au stîrnit și ele un real interes. Se pare că de cea mai accentuată atenție s-a bucurat turneul din Timișoara din 1931, de vreme ce *Adevărul literar și artistic*, la rubrica *Scriitorii noștri*, într-un alt număr însoțindu-l de un desen gravură ce reprezintă pe scriitor, insera acest comentariu : „Ionel Teodoreanu, scriitor și director al Teatrului Național din Iași, care pleacă în turneu la Timișoara".

La rîndul ei, presa din Timișoara acordă o maximă atenție acestui turneu, prin note, cronici, anunțuri, fotografii etc. Astfel, în ziarul *Vestul*, între altele, este prezentat teatrul ieșean o dată cu sosirea lui în Timișoara [4], apoi personalitatea directorului său [5], și sînt analizate cîteva din spectacole [6].

---

[1] Doc. cit. p. 67.

[2] Ionel Teodoreanu, *Omul cu mîrțoaga : Vasile Boldescu*, Iași, 1931, editura *Viața românească*.

[3] *Adevărul literar și artistic*, anul X, seria a II-a, nr. 535, 8 martie 1931, p. 5, *Vasile Boldescu*, comentariu semnat *h*.

[4] *Vestul*, II, nr. 271, din 21 martie 1931, p. 1, art. : *Teatrul Național din Iași își începe astăzi turneul la Timișoara.*

[5] *Idem*, nr. 273, din 23 martie, p. 1—14, art. : *Dl. Ionel Teodoreanu la Timișoara*, p. 3, cronica dramatică la spectacolul *Cucoana Chirița în provincie.*

[6] *Idem*, nr. 274, din 25 martie 1931, p. 4, cronica dramatică la spectacolul *Ploaia* de Somerset Maugham.

Dar, în ciuda acestei pasiuni pentru respectiva funcţie şi a competenţei cu care a onorat-o, la sfîrşitul anului 1933, Ionel Teodoreanu părăseşte direcţia Naţionalului ieşean, în locul lui venind George Mihail Zamfirescu. Evident, avocatul şi romancierul ieşean este prea mult absorbit de cele două profesiuni permanente, spre a mai rezista împovărătoarei funcţii.

Cu aceasta, biografia scriitorului reintră în acelaşi relativ fenomen de absorbţie în însăşi dinamica propriei opere. În general, ca fapte de viaţă demne de luat în seamă în vederea reconstituirii „epice" a biografiei, de aici încolo, prea multe nu ar mai fi de spus. Pînă la plecarea sa definitivă în Bucureşti (1938), Ionel Teodoreanu va produce anual, în conformitate cu aproape imperturbabila sa ritmicitate creatoare, cîte un roman. Unele din ele sînt destul de inconsistente şi cvasi-total respinse de critică (*Crăciunul de la Silvestri*, 1934, *Secretul Anei Florentin, 1937*), iar altele, scrise fie sub semnul unei fericite inspiraţii lirice (*Lorelei*, 1935), fie sub acela al unor ambiţioase tentative de înnoire (*Arca lui Noe*, 1936), nu vor întîrzia să atragă atenţia asupra unor inedite faţete ale personalităţii scriitorului.

După 1930, la Iaşi, în viaţa literar-artistică se petrec o seamă de prefaceri, care, pe măsură ce anii trec, accentuează sentimentul şi convingerea scriitorului că, asemenea atîtora din tovarăşii săi de scris, va trebui să părăsească străvechea cetate de scaun a Moldovei.

Mutarea *Vieţii româneşti* la Bucureşti (1930) [1], plecarea, pe rînd, a celei mai mari părţi din membrii grupării tot aici (Mihail Sadoveanu, Mihail Ralea, Al. Philippide, Mihail Sevastos, Demostene Botez) şi dureroasa moarte a lui G. Ibrăileanu (1936), la care se adaugă sfîrşitul tatălui său, Osvald Teodoreanu, în 1937, deci toate acestea vor contribui la decizia luată în 1938.

Am văzut că paradoxalul antiieşenism al lui Ionel Teodoreanu (totodată unul dintre cei mai fanatici îndrăgostiţi de bătrînul oraş moldovean) se afirmă încă din perioada *Medelenilor*, pentru ca în *Bal mascat* fenomenul să ia forma programatică a unui rechizitoriu. Fiind cunoscută această poziţie a

---

[1] Vd. M. Sevastos, *Amintiri de la Viaţa Românească*, ed. cit., p. 421—424.

sa încă din 1930, scriitorul angajează următorul dialog cu interlocutorul său, N. Crevedia [1]:

„— Îmi vorbeați adineaori de Iași și cu oarecare nemulțumire...

— Capitala Moldovei e în plină decădere. E un adevărat exod al scriitorilor și intelectualilor ieșeni spre Metropolă, spre București. După Unirea Principatelor, decăderea aceasta era de natură strict economică: din punct de vedere intelectual, era o situație priitoare. Dovadă, mișcarea *Junimii*, apoi a *Vieții românești*, ș.a."

Întrebat apoi dacă s-a gîndit la o eventuală mutare în București, romancierul dă, deocamdată, un răspuns destul de evaziv:

„— Aparent, n-aș avea nici un motiv să rămîn aici", adică la Iași. Cu atît mai mult cu cît credința că Iașul ar oferi un climat spiritual și un cadru fizic mai adecvat îndeletnicirii scrisului, pe el, pe Ionel Teodoreanu nu-l afectează, întrucît, declară el, „eu nu scriu decît vara, pe care mi-o petrec aiurea, nu în Iași" [2].

Amendîndu-le mult mai tîrziu, întrucît, „excesiv de severe", ele „dovedesc mai cu seamă acel *entuziasm în pesimism* (s. aut.) caracteristic crizelor tinerești", următoarele aprecieri din amintitul „caiet vechi" inserate în *Masa umbrelor*, sînt și ele semnificative, anticipîndu-le pe cele de mai sus:

„Iașul a trăit istoric, apoi cultural (*Junimea*, *Viața românească*) și, de la o vreme, bovaric, — în timp ce Bucureștiul a trăit, a crescut și a înflorit politic. Pînă la un timp, puterea de absorbire a Bucureștiului a priit (estetic) Iașului, păstrîndu-l pur. Ideologii și intelectualii rămîneau la Iași, politicienii și oamenii de acțiune se duceau la București. La Iași erau arderi și lumini, la București, zgomot și străluciri." Iată însă că respectiva stare de lucruri n-a mai dăinuit, și tînărul scriitor are revelația alteia. „Dar de pe la 1918 (poate și mai mult), notează el, acel Iași de odinioară s-a rărit, s-a împuținat, gata parcă să dispară. Redacția *Vieții românești* nu mai caracterizează globalitatea ieșeană, ci dimpotrivă e excepția unei minorități izolate."

---

[1] *Interviul citat.*
[2] *Idem.*

Cum se vede, în aceste afirmaţii şi în multe altele de acelaşi fel, pe care nu le mai reproducem aici, sînt suficiente argumente care explică prezenţa temei „ieşenismului“ şi „antiieşenismului“ în opera lui Ionel Teodoreanu, pe de o parte, şi hotărîrea sa de a se muta, în cele din urmă, la Bucureşti, pe de alta. Destrămarea vieţii literare din jurul *Vieţii româneşti*, transferul acesteia în Capitală şi mai ales trecerea din viaţă a lui G. Ibrăileanu rup toate firele ce-l mai leagă de îndrăgitul oraş moldovean.

În ultimii ani ai vieţii, cu o sinceritate detaşată, scriitorul va sintetiza întreaga chestiune, relevîndu-i implicaţiile de bază :

„Între timp, din ce în ce se consolida în mintea mea credinţa că Iaşul e un mediu bovaric (atribuindu-şi prin identificare cu trecutul o valoare care nu mai corespundea realităţii sale actuale), în cert declin vital, — cu alte cuvinte, un mediu impropriu şi pentru scriitorul din mine şi pentru avocatul care continua să practice, cît şi pentru copiii mei, care îşi defineau începuturile vieţii lor interioare. Deci, interior, mă desprindeam de oraşul meu natal. Ceea ce m-a oprit să părăsesc Iaşul de-a lungul anilor care se găsesc consemnaţi (din acest punct de vedere) în romanul meu *Bal mascat* a fost prezenţa iradiantă a profesorului Ibrăileanu. O dată cu moartea acestuia însă ultima mea legătură cu Iaşul s-a desfăcut, astfel că în anul 1938, m-am mutat la Bucureşti, natural, transferîndu-mă din baroul ieşean în baroul bucureştean [1]“.

Cît despre justeţea următoarei autoaprecieri — legată de semnificaţia întregii sale activităţi de avocat de pînă la stabilirea în Bucureşti — ni se pare că n-avem nici un motiv s-o punem la îndoială :

„Epilogînd anii mei ieşeni cu îndoitul lor aspect, juridic şi literar, voi spune că : din punct de vedere juridic, mi-am făcut datoria cinstit, fără ca niciodată în practica avocaturii omenia să fi învinsă de cupiditate sau de vreun derivat al ei“ [2].

Patetizînd şi sentimentalizînd cu măsură, Izabela Sadoveanu, în paginile *Adevărului literar şi artistic*, consemnează,

---

[1] Ionel Teodoreanu, autobiografia citată.
[2] *Idem.*

nu după mult timp evenimentul strămutării lui Ionel Teodoreanu la București :

„Neputînd să retrăiască minunatele vremuri de la Medeleni, poetul și-a luat cîrja și traista. Nemaiîntîlnind căldura și divinitățile aeriene, simbolurile perfecțiunii, care nu se arată decît într-o singură epocă a vieții, Ionel Teodoreanu vine să-și creeze la noi, în orașul dezordinii și al violenței, realitatea interioară, refugiu în care va evada ca să scape o lume în care se perpetuează ceea ce trebuie să fie neîntinat. Realist lucid și poet cald al sufletului, Ionel Teodoreanu va ști să pună la adăpost splendida navă în care duce toate darurile bogate cu care și-a început călătoria pe lacul albastru al Iașului său : toți zeii căminului său, toate razele sfinte și chipurile iubite, toate amintirile, nădejdile și admirațiile, toate dragostele sale...

Să fie binevenit și să arunce temeinic și solid ancora navei sale, ca să poată lupta împotriva tempestelor neașteptate și mîniei destinului, care nu cruță nimic și pe nimeni." [1]

O dată cu stabilirea în București — în imobilul de pe str. Romană de la nr. 55 —, însăși propria biografie ieșeană, după legile inefabile ale restructurării artistice, devine sursă de inspirație pentru una din direcțiile cele mai interesante ale operei lui Ionel Teodoreanu : memorialistica. Viziunea rememorativă, atît de proprie celei mai durabile părți din creația de romancier a scriitorului, revine acum pe primul plan, bineînțeles manifestîndu-se pe coordonatele estetice cu totul noi. Începutul este făcut de volumul *În casa bunicilor* (1938), spre a fi continuat de *Masa umbrelor* (1941) și de *Întoarcerea în timp* (1946). Dacă din marele număr de romane pe care prozatorul le publică între 1939—1948, singurul care se detașează prin reala sa valoare este *Prăvale Baba* (1939), în schimb, cele trei cărți de amintiri, împreună cu volumul de poeme postume *La porțile nopții*, cum vom vedea și pe parcursul analizelor din partea a doua a lucrării de față, încheie în chip fericit traiectoria destul de sinuoasă a creației lui Ionel Teodoreanu.

Oricum, și în perioada bucureșteană a existenței sale (1938—1954) Ionel Teodoreanu își trăiește cu aceeași dăruire

---

[1] Izabela Sadoveanu, *Tînăra generație a „Vieții românești"*, *Adevărul literar și artistic* din 6 noiembrie 1938, p. 10.

destinul artistic, încrezător în menirea acestuia. Circumscrise perfect unui tip de sensibilitate estetică deja conturat şi definit în perioada precedentă, scrierile pe care Ionel Teodoreanu le dă acum la iveală nu contrazic în esenţă structurile permanente ale personalităţii sale. Aşadar, dintr-o perspectivă a biografiei artistice, nu se poate vorbi de o etapă distinctă, după cea ieşeană, de una bucureşteană. Este adevărat că unele dintre romanele acestor ani, fie în întregul lor (*Hai Diridam*, 1946, *La porţile nopţii*, idem, *Zdrulă şi Puhă*, 1948), fie fragmentar (*Tudor Ceaur Alcaz*, 1940—1942), vădesc o accentuată preocupare de înnoire tematică, de abordare a tipologiilor şi de creionare a cadrului de loc şi timp ce trimit direct la resursele oferite de imaginea existenţială a Capitalei. Dar, pe lîngă faptul că prozatorul mai utilizase şi altădată aceste resurse (în vol. II al *Medelenilor*, sau în *Arca lui Noe*, de pildă), trebuie spus că în ceea ce priveşte unghiul de percepţie estetică nu sesizăm nici o schimbare. Mai mult, am putea spune că scrierile citate — poate cu excepţia vol. I din *Tudor Ceaur Alcaz* —, în genere, învederează o întristătoare situare pe unele dintre cele mai facile direcţii de manifestare anterioară a scriitorului, linie ilustrată de cărţi cu totul neizbutite, precum : *Crăciunul de la Silvestri*, *Secretul Anei Florentin* sau *Fundacul Varlaamului*.

De altfel, cum vom mai vedea, romanele acestea atrag după ele poate cel mai puternic val de contestaţie la adresa valorii operei scriitorului, punctul maxim al fenomenului atingîndu-l cronicile lui G. Călinescu, care la un moment dat, pornind de la romanul *Secretul Anei Florentin*, scrie pur şi simplu că „pentru noi dînsul (Ionel Teodoreanu n.n.) a încetat de a mai fi o speranţă, rămînînd cea mai penibilă dezamăgire a literaturii române“ [1].

Se pare că după polemica în jurul *Medelenilor*, în cadrul căreia rolul de apărător îi revine, în *Viaţa românească*, lui Nicanor et Co. [2], şi după aceea stîrnită de acuzaţia că opera lui Ionel Teodoreanu ar degaja anumite tendinţe antisemite [3]

---

[1] *Adevărul literar şi artistic*, XVIII, seria a III-a, nr. 887, 5 dec. 1937, p. 13—14.

[2] *D. Ionel Teodoreanu şi recenzenţii modernişti (Miscelaneea)*, *Viaţa românească*, nr. 2, 1928.

[3] G. Spina, *Evreii în opera d-lui Ionel Teodoreanu*, Buc., 1934, Biblioteca socială, nr. 11—12.

— de data asta „apărarea" revenind lui Petre Pandrea [1] —, filipicile călinesciene afectează în cel mai înalt grad sensibilitatea romancierului. De data aceasta, el însuşi se înscrie în dispută, publicînd articole de răspuns, de o nestăvilită vervă pamfletară [2]. Polemica cu G. Călinescu ia o asemenea extindere, încît atrage în aria ei şi alţi combatanţi [3].

În general, însă, nu putem să nu subscriem la înseşi aprecierile scriitorului, legate de perioada bucureşteană a biografiei sale :

„De cînd m-am mutat la Bucureşti, adică din 1938, nu s-a întîmplat nici în scrisul şi nici în avocatura profesată de mine nimic care să le facă discontinui şi contrazicătoare faţă de faza ieşeană. Actele exterioare desigur că s-au înmulţit, dar ele — sporind luciditatea fostului tînăr de la Iaşi şi agravîndu-i sentimentul responsabilităţii literare şi avocaţiale (întregindu-le prin conştiinţa implicaţiilor) nu i-au (adică nu m-au) schimbat în aşa fel încît să simt nevoia unui adaos faţă de cele spuse în legătură cu faza ieşeană." [4]

Într-adevăr, în ciuda unora dintre vehementele contestaţii ale criticii, scriitorul îşi urmează cu aceeaşi superbă fidelitate propriul destin artistic, fiind şi acum tot atît de productiv. Notorietatea sa publică nu suferă cu nimic, iar consacrarea sa „oficială" prin introducerea în manualele şcolare, în antologii şi culegeri [5], după cum şi prin unele transpuneri în alte limbi [6], continuă netulburată. Amiciţiile literare şi artistice

---

[1] Petre Pandrea, *Despre sociologia literaturii lui Ionel Teodoreanu*, *Viaţa românească*, nr. 8, 1934.

[2] *Vremea* nr. 65, 15 iunie 1941 ; *Însemnări ieşene*, oct. 1938, mai 1939

[3] M. Sevastos, *Ascunderea adevărului*, *Adevărul literar şi artistic*, nr. 948 din 12 febr. 1939 ; Irorie Petru, *Din estetica lui Ionel Teodoreanu*, Cernăuţi, 1939.

[4] Ionel Teodoreanu, autobiografia citată.

[5] Iată de pildă, culegeri şi antologii, în care este inserat şi numele lui Ionel Teodoreanu : *Lecturi alese pentru clasa 2-a secundară*, de C. C. Dinu şi V. V. Haneş, Bucureşti, f.a. ; *Povestitori români*, bucăţi alese, de E. Bucuţă, Buc., 1929 ; *Cartea copilăriei*, antologie românească, de Jan Negoescu, Buc., 1938 ; *Literatura română contemporană*, antologie de Vl. Streinu, Buc., 1943.

[6] *Bucolique*, în : *Contes roumains d'écrivains contemporains*, de Sarina Cassvan, 1931 ; *Textes roumains traduits en français* par M. Fontaine et C. D. Papastate, 1941 ; *Die Kindheitsgasse*, trad. de Reinhold Scheibler, extras din *Făt Frumos*, Cernăuţi, 1939.

mai vechi sau mai noi se continuă şi ele, fiind vorba de Sadoveanu, Arghezi, Al. A. Philippide, Adrian Maniu, Cezar Petrescu, Ion Pillat, Demostene Botez, Perpessicius, Tonitza etc. În sfîrşit, tinerii par a nu-l ocoli nici ei, de vreme ce, generos, autorul *Medelenilor* le acordă entuziaste prefeţe [1].

Şi totuşi, unele din „actele exterioare" ale biografiei scriitorului merită a fi menţionate. Cel puţin pe alocuri, ele explică o seamă din avatarurile prin care trec scrierile lui din acest răstimp.

De pildă, unele din adîncile note de tristeţe existenţială ce străbat multe din paginile cărţilor *Întoarcerea în timp* şi *Masa umbrelor* — aceasta din urmă deschizîndu-se cu o dedicaţie întru totul semnificativă : „Umbre ai şi tu, cititorule, călătorule spre moarte, frate al trecerii mele" — vor fi mai bine înţelese dacă avem în vedere că, în 1940, prozatorul, după îndelungi suferinţe, suportă o extrem de grea intervenţie chirurgicală. Autorul acestei intervenţii este un iscusit medic, Liviu Cîmpeanu, căruia, de altfel, îi este închinată cartea *Masa umbrelor :* „Închin aceste umbre — scrie prozatorul — celui mai viu om pe care l-am întîlnit : doctorul Liviu Cîmpeanu". Un asemenea eveniment îl va fi pus, desigur, pe scriitor faţă în faţă cu propriul destin, iscîndu-i grave întrebări şi determinîndu-l la amplul dialog cu timpul, ce străbate de la un capăt la altul cele două cărţi. Anii tulburi şi apoi de adevărat apocalips de dinaintea şi din timpul celui de al doilea război mondial nu-l lasă nici ei indiferent pe Ionel Teodoreanu. Primele simptome de nelinişte se manifestă încă din 1936, în *Arca lui Noe.* În prefaţa de aici, autorul este cît se poate de explicit, exprimîndu-şi îngrijorarea cu privire la vremurile întunecoase ce se arată la orizonturile istoriei contemporane.

Receptîndu-l ca pe un adevărat memento al destinului istoric, puternicul şi răscolitorul cutremur din 1940 afectează şi el profund sensibilitatea şi conştiinţa lui Ionel Teodoreanu,

---

[1] *Poeme* de Serghei Esenin, traducere de George Lesnea, Iaşi, 1937 ; Virgil Gheorghiu, *Din muzica şi viaţa compozitorilor,* Buc., 1942 ; Al. Raicu, *Hai cu mine,* roman, Buc., 1942 ; Dinu Pillat, *Tinereţe ciudată,* roman, Buc., 1943 ; Păun Costin, *101 portrete din boxul românesc,* Bucureşti, 1943.

ceea ce se reflectă din plin în paginile cărţii *Masa umbrelor* (secvenţa *Despre cutremurul pămîntului)* şi, în viziunea romanescă, în cel de al treilea volum din *Tudor Ceaur Alcaz*.

În ceea ce priveşte războiul, receptarea sa în opera scriitorului, sesizăm o paradoxală dicotomie. Pe de o parte, ne întîmpină viziunea flegmatic-nihilistă, străbătută de adevărate unde de amărăciune, din *Zdrulă şi Puhă* şi din *Ce-a văzut Ilie Pînişoară,* în care nimicnicia destinului de care are parte omul contemporan este compensată prin paleativul nonconformismului vagabond. Deci, o superbă şi, în acelaşi timp, o insolită dare cu tifla la tot ce înseamnă „lege" şi „ordine" în istorie. Pe de altă parte, însă, izvorînd, se pare, şi de data aceasta, din aceeaşi structură congenital duală a personalităţii scriitorului — ne întîmpină o viziune guvernată de frenezii şi exaltări eroizante, în care sloganurile experienţelor trăiriste se conjugă cu acelea ale naţionalismului întunecat şi exclusivist. Este ceea ce ne propune mult prea prolixul şi inconsistentul roman *Tudor Ceaur Alcaz,* prin cel de al treilea şi al patrulea volum, după cum şi prin de tot ratatul roman *La porţile nopţii,* în unele din capitolele sale. De data aceasta, propensiunea scriitorului spre grandiosul romantic, spre jubilaţia ameţitoare cade în capcana propagandei politicii oficiale a epocii. Ionel Teodoreanu, asemenea multor altor scriitori contemporani cu el, plăteşte şi el un asemenea tribut derutei prin care trece o parte din generaţia sa.

Din păcate, în anii pe care îi mai trăieşte după încheierea războiului, scriitorul nu găseşte prilejul de a se reabilita, faţă de sine şi faţă de istorie, prin alte tentative de roman. Cu atît mai mult, cu cît sentimentul vinovăţiei — sporit şi de o anumită ambiguitate politică strecurată în practica avocăţească a anilor imediat următori încheierii războiului — pare a-l apăsa şi pe el într-o anumită măsură [1].

Ceea ce scriitorul dă la iveală în ultimii ani de viaţă vădeşte semnele grave ale unei imperioase nevoi de a dialoga cu sine în faţa eternităţii, printr-o lucidă şi dureroasă cufundare în lumea gîndurilor şi simţămintelor interioare. Este vorba de romanul *Hai să vie Bazarcă* — după mărturiile doamnei Ştefana Velisar-Teodoreanu, operă de viziune cople-

[1] Ionel Teodoreanu, autobiografia citată.

itor sumbră —, pierdut în manuscris o dată cu falimentul editurii „Forum“, în 1947, şi de ciclul de poeme postume, reunite sub titlul (preluat de la romanul din 1946) *La porţile nopţii.*

Fără îndoială, moartea mamei, în 1952, va fi apăsat şi ea din greu sufletul scriitorului.

După numai 28 de zile de la împlinirea vîrstei de 57 de ani, la 3 februarie 1954, aproape de noua sa locuinţă (strada Romulus nr. 53), în faţa unui magazin alimentar de pe strada Căuzaşi, nr. 1, plăsmuitorul trilogiei *La Medeleni* îşi dă sfîrşitul din cauza unei fatale sincope cardiace [1]. Nu încape nici o îndoială că dacă destinul l-ar fi cruţat perpetuul tînăr romancier şi poet şi-ar fi trăit şi azi bătrîneţea cu seninătate şi echilibrat, precum iubiţii săi înaintaşi imortalizaţi în fermecătoarea sa carte *În casa bunicilor.*

*

La capătul acestor pagini de itinerar biografic, se pune firesc întrebarea dacă opera lui Ionel Teodoreanu, în toate meandrele evoluţiei, stagnării şi involuţiei ei, se constituie anume sub semnul unei gîndiri estetice, cît de cît unitare şi cît de cît particularizată prin unele dintre datele pe care ea, această gîndire, eventual, le conţine. Răspunsul, în esenţa lui, nu-i greu de dat. Nu-i greu, pentru că, s-o spunem fără ezitare, artistul Ionel Teodoreanu nu este dublat de teoreticianul Ionel Teodoreanu, aşa încît să se poată vorbi, la el, precum la un Lucian Blaga sau la un Camil Petrescu, de tentaţia preocupărilor estetice privite în sine. El nu are nici o asemenea preocupare care să-l conducă la structurarea unui sistem de relaţii teoretice menit să-i justifice şi să-i explice opera, fie şi în măsura în care aşa ceva se întîmplă la un Felix Aderca, la un Dan Botta, la un Mihail Sebastian, la un Anton Holban, la un Al. A. Philippide etc.

În măsura în care viziunea „medelenistă“, privită ca un concept estetico-etic, conţine şi un sîmbure de gîndire teoretică, acest sîmbure — cum vom vedea — se relevă pe calea

---

[1] După Certificat de moarte, seria M. a. nr. 975090, eliberat de Sfatul popular al Raionului T. Vladimirescu, la 4 febr. 1954, în arhiva Ştefana Velisar-Teodoreanu.

deducţiilor circumscrise analizei literare, şi nicidecum pe aceea a disociaţiilor pur logice, aparţinînd esteticii ca disciplină ştiinţifică. Respectivul nucleu de gîndire teoretică, în afara oricărei preconcepţii teziste, se implică de la sine în miezul metaforei — simbol al viziunii „medeleniste". Autonomizarea sa, pînă la un punct foarte înaintat, ţine de domeniul deducţiilor oarecum fortuite ale metodologiei critice şi, ca atare, lucrurile nu trebuie împinse prea departe. Opera lui Ionel Teodoreanu nefiind o operă de demonstraţie ideatică, ci una de inspiraţie liberă, se înţelege, respinge orice tentativă de încadrare într-o anumită definiţie cu stricte determinări filozofice, morale şi sociale. Categoriile din urmă se relevă cititorului şi, implicit, cercetătorului pe calea sugestiilor, şi nicidecum pe calea fixării în formulări defintive şi abstractizante. Aşa încît conceptul „medelenist" poate fi dedus, succesiv şi cu aproximaţiile inerente, din sugestiile oferite de datele biografiei scriitorului şi — mai ales — din acelea degajate din opera sa, în decursul analizei critice.

II

1. PRELUDII LA TRILOGIA „MEDELENILOR"
(„JUCĂRII PENTRU LILY" : „ULIȚA COPILĂRIEI")

În conștiința critică a vremii, Ionel Teodoreanu s-a impus în primul rînd ca un evocator al copilăriei și al adolescenței. În fond, prin *Ulița copilăriei*, *La Medeleni*, *Bal mascat* și *Prăvale baba*, alături de care trebuie amintit (chiar dacă îl vom discuta în alt context, mai spre sfîrșit) volumul I din *Tudor Ceaur Alcaz*, prozatorul recuperează în bună măsură, la nivelul epicii de ficțiune (povestirea, nuvela și romanul propriu-zise), o temă de largă circulație în alte literaturi și care, la noi, fusese cu totul vitregită pînă atunci. Dacă ne gîndim bine, la apariția operei lui Ionel Teodoreanu, proza românească dispunea de prea puține cuceriri notorii, în stare să impună o tradiție distinctă într-o asemenea direcție. În linii mari, copilăria și adolescența, în proza noastră, pînă la Ionel Teodoreanu, pătrunseseră din două perspective : una de structură vădit memorialistică, deci o proză a amintirilor directe („scrisorile" patruzecioptiștilor Alecsandri, Costache Negruzzi și Ion Ghica, pe de o parte, iar, de de alta, genialele *Amintiri din copilărie* ale lui Creangă) și alta, constînd în genere din schițe și povestiri, deci o proză de invenție, în care personajele, copii și adolescenți, cu rare excepții, servesc în chip vădit unor scopuri ce țin de investigația socială, îndeosebi critica educației deficitare, în școală și în familie, cum se întîmplă la Caragiale, Delavrancea sau Vlahuță, în multe din narațiunile lor scurte. Cu excepția lui Creangă, și într-un caz și într-altul, copilăria și adolescența la scriitorii

amintiți, în ultimă instanță, slujesc unor teze care, din capul locului, plasează tema respectivă într-un context de probleme de interes general. În felul acesta, orice s-ar spune, personajele acestor vîrste nu mai pot fi urmărite cu tonul din interiorul psihologiei lor aparte, în sensul realizării unui examen atent și metodic al acesteia, privită oarecum în sine. Chiar dacă, în chip deliberat, un Alecsandri, Negruzzi sau Ghica doresc să vorbească despre propria lor copilărie și adolescență, faptul se produce nu fără o evidentă derogare de la legile autenticității originare. Ei nu-și propun să reînvie copilăria și adolescența așa cum au fost ele întru totul, cu prețul unui efort de totală uitare de sine și de reintegrare a maturului în spiritualitatea indicibilă a acestor vîrste. Ca în atîtea alte împrejurări proprii literaturii memorialistice, cei trei clasici patruzecioptiști, la o vîrstă matură sau chiar venerabilă, serioși și gravi, detașați și, uneori malițioși, își amintesc cu o nostalgie cenzurată de ceea ce li s-a întîmplat altădată și, eventual, reflectează asupra felului lor de a fi cu atît amar de ani în urmă. Singurul care face dovada unei geniale capacități de uitare în vîrstă, care reușește complet să uite de sine și, ca atare, să redevină copil și adolescent este Creangă. Dar *Amintirile* lui Creangă sînt, cum s-a spus adesea, *un caz*, ele reprezintă un fenomen cu totul ieșit din comun, mecanismul lor fenomenologic fiind inexplicabil, și literatura universală aproape că nu mai dispune de un exemplu similar pe o asemenea direcție a *structurilor* artistice. Fiind, așadar, vorba de un unicat, este de la sine înțeles că opera lui Creangă nu are cum face școală — nu este în măsură să deschidă drumuri pe care să se meargă fructuos și creator de la o generație la alta. Tentativele unora de a continua în mod direct pe povestitorul humuleștean, se știe, au eșuat fără întîrziere, tocmai din această cauză.

În literatura română, lui Ionel Teodoreanu îi revine un deosebit de mare merit. El este acela care deplasează în însuși miezul psiohogic al fenomenului, la nivelul prozei de invenție și de factură cu adevărat modernă, literatura inspirată de vîrsta copilăriei, a adolescenței și a primei tinereți. Această mutație se produce de pe terenul literaturii amintirilor directe și al retrospectivelor cvasifictive, după cum și de pe acela al epicii în care vîrstele respective constituie doar punctele

de plecare în vederea unor investigații în problematica socială generală a unui moment istoric sau altul. Dincolo de valoarea ei artistică, opera lui Ionel Teodoreanu impune în sfera genului un stil și o viziune nouă, izvorîte în egală măsură dintr-o sensibilitate artistică profund originală și dintr-o concepție estetică aflată în deplin acord cu exigențele prozei moderne.

Amintite în treacăt, *Jucării pentru Lily*, primele manifestări tipărite ale scriitorului, au fost trecut cu vederea de mai toți acei care s-au ocupat de începuturile literare ale lui Ionel Teodoreanu. Menționate în cronicele și articolele despre *Ulița copilăriei* și *La Medeleni*, încă de la început, aceste veritabile poeme în proză au fost socotite fie „un fel de acordare preliminară a instrumentului“ [1], cum se exprima Ibrăileanu, fie „simple arpegii metaforice“ [2], cum zicea E. Lovinescu. Caracterizîndu-le oarecum similar, Ov. S. Crohmălniceanu [3] le numește „scurte notații metaforice în spiritul fanteziilor lui Anghel și apropiate ca factură de *Istoriile naturale* ale lui Jules Renard“.

Fără a infirma întru totul opiniile critice citate, aceste încercări de debut invită totuși la un examen mai atent. Prin structura lor, ele dezvăluie încă de pe acum cîte ceva din sensibilitatea artistică a lui Ionel Teodoreanu, constituie un prim contact cu tipul de proză pe care îl va practica scriitorul în viitor, atît în direcția problematicii, cît și în ceea ce privește stilul. Mai mult chiar, selectate, aceste scrieri credem că pot interesa și astăzi pe micii cititori într-o culegere însoțită de bune ilustrații.

În fapt, „jucăriile“ au un profil tematic și o structură artistică ceva mai diverse și mai complexe decît lasă să se înțeleagă cei care le amintesc în lucrările lor critice.

---

[1] *Viața românească*, nr. 9, 1926, la cronica literară, semnată de G. Ibrăileanu, despre *La Medeleni*, cronică ce va trece în : G. Ibrăileanu, *Scriitori români și străini*, Viața românească, Iași, 1926.

[2] E. Lovinescu, *Istoria literaturii române și contemporane*, IV, *Evoluția prozei literare*, Ancora, 1928, cap. XIII, *Contribuția „Vieții românești“*, p. 143 și p. 390—403.

[3] Ov. S. Crohmălniceanu, *Curs de istorie a literaturii române între cele două războaie mondiale*, Ed. didactică și pedagogică, 1964, p. 484—493.

Merită numele de „jucării" doar acele succinte notații de natură metaforică în care fie că se relevă surprinzătoare asociații poetice în stare să probeze existența unei autentice sensibilități lirice, fie că, mergîndu-se ceva mai departe, ne fac să devenim cititorii unor miniaturale ghicitori pentru cei mici.

Motivul clasic al lunii, corelat cu scurgerea anotimpurilor, prilejuiește tînărului scriitor un adecvat lanț de metafore scînteietoare: „Plopii înfrunziți sînt o iederă cățărată pe lumină. S-a înnoptat. Prin tremurul lor umbrit zăresc o bună-dimineață deplin înflorită: luna. Așa-i de luminoasă noaptea, încît pare pictată cu lumini albastre. Într-un colț de cer, soarele și-a zgîriat c-o rază inițialele de aur *(Crai nou)*"; „O clipă, am zărit printre noi darabana lunei... și am pierdut-o! Unde-i?

Desigur, a căzut, în baltă, căci toată noaptea broaștele au bătut în ea. Dacă aș apăsa pe butonul de sonerie al lunei, poate că prin tăcerea iernii ar răsuna tot ciripitul verii și pămîntul — de bucurie — ar înverzi, prefăcînd omătul într-un surîs de flori albe."

Aplicațiile pentru proza poetică, tinzînd la realizarea unor cadre plastice de o cuceritoare policromie feerică, sînt puternic vizibile încă de pe acum.

Poemele de tip ghicitoare sînt, de fapt, lucrate după tehnica fabulei și ele sînt acelea care amintesc, în primul rînd (deși la un mod indirect, pentru că acolo e vorba de adevărate compoziții epice, cum le-a practicat și un Emil Gîrleanu la noi), de mult citatele *Histoires naturelles* ale lui Jules Renard. Iată cîteva dintre ghicitorile-metafore pe care autorul, juvenil, le propune lui Lily, spre dezlegare: „A stat atît timp în arșița soarelui, încît dă în foc ca o oală cu lapte!" *(Curcanul)*; „Pe șoseaua prăfuită pare un uriaș scai, turist!" *(Ariciul)*; „Numai în scrumelnița unei flori, poți găsi scrumul întreg al unei țigări" *(Omida)*. Așa se face că, în cele din urmă, cititorul, parcurgînd toate ghicitorile, are revelația unui mic album de desene fine, inspirat de diverse vietăți, căci alături de „personajele" amintite mai apar musca, veverița, rățușca și altele.

E adevărat că, în cîteva locuri, scriitorul încearcă o anumită epicizare a metaforelor, tinzînd la realizarea unui soi

de legende, cum aflăm în culegerile de folclor ale unui Simion Florea Marian. Este cazul celor *Două legende albe*, în care personajele sînt, pe rînd, lebăda şi lăcrămioarele. Dar narațiunea propriu-zisă apare mai mult decît firavă, şi interesul — atît cît e — este stîrnit, pînă la urmă, tot de ingeniozitatea transferurilor metaforice de detaliu.

Încercarea de organizare mai strînsă, în plan liric-epic, a zvîcnirilor metaforice se soldează cu rezultate mai concludente în poemele în proză, intitulate *Icoana făurarului*, *O toamnă* şi *Imn*. Naturismul robust care străbate multe pagini din opera scriitorului se anunţă de pe acum, fiind o dovadă că, adesea, dincolo de desenul sclipitor şi graţios al frazei, în proza poetică a lui Ionel Teodoreanu detectăm un acut clocot uman, o pasionantă sete de cunoaştere, prin raportări sugestive la dinamica neîntreruptă a firii. Martor înfiorat al trezirii pămîntului din amorţeala iernii („Anevoie se înalță ciutura răzbind prin îndărătnica încleştare a pămîntului, anevoie!... Şi se înalţă, se înalţă în duhurile pămîntului spintecat, şi s-apropie... s-apropie..."), poetul-prozator se simte el însuşi integrat în această colosală mişcare, trăind intens sentimentul propriei creşteri, laolaltă cu materia: „În urechi îmi vîjîie uraganul clocotirei sevei spre înmugurire.

Mîinile mele împlîntate în vîltoarea ei ard. Trupul meu se zvîrcoleşte, străbătut de năvala zvîcnirilor care vor să-l spargă.

Dar inima mea, căscată lacom, suge prădalnic, suge sălbatic, soarbe nesăţioasă toată seva ciuturii oprite".

Alteori, amintind de panteismul imnurilor păgîne, tînărul s-ar vrea rupt direct din materia originară şi, în neastîmpărul şi clocotul propriei fiinţe, imploră pămîntul să-l asculte şi să-i facă voia, să participe la elanurile lui. „Prefă-te, pămînt, în uriaşă lacrimă de bucurie, să fii pitică lacrimă de bucurie în ochii nesfîrşit deschişi ai fericirii mele. Săriţi la pieptul oceanelor, uragane, să fiţi inimă zbuciumată fericirii mele."

Sînt primele semne, în opera lui Ionel Teodoreanu, de avînt şi exaltare romantică, rezultat al unui elan sufletesc neîntrerupt şi tumultuos, al unei anume stări psihologice de încîntare şi ingenuitate perpetuă, elemente ce se vor transmite multora din personajele operei sale, spiritului acesteia, ceea

ce va nedumeri adesea şi chiar va nemulţumi pe mulţi, într-o epocă de scepticism nu o dată programatic şi de luciditate împinsă şi ea frecvent dincolo de limitele firescului, de-a dreptul în mizantropism. Îndreptăţit, în felul lor, mulţi se vor fi întrebat cum mai e posibil să exulţi lamartinean în epoca de disperare a anilor de după cel dintîi război mondial, după cum urmează :

„Mă plimb prin pădurea scuturată cu suita mea de frunze. Foşnetul prelung care-mi urmează paşii mă face să cred că port vîntul propriu prins la umăr ca o mantie pe cît de întinsă în nesfîrşita ei înfălduire, pe atît de uşoară.

Crai-nou împodobeşte ca o diademă de soare visele mele."

Şi totuşi, mai ales dintr-o asemenea perspectivă, am zice a cîntării omului natural, care, la vîrsta copilăriei, adolescenţei şi chiar mai tîrziu (dacă se poate, toată viaţa !), instinctiv, ne smulge din contingent, tinzînd spre un eden *sui-generis*, şi astăzi opera lui Ionel Teodoreanu îşi dezvăluie virtuţile sale cele mai durabile.

În ultimă instanţă, cum vom încerca să arătăm, procedînd astfel, scriitorul, inspirat, nu face decît să dezlege şi mai ales să releve artistic unul din marele paradoxuri existenţiale ale vieţii omului în societatea modernă. Anticipînd, putem afirma că efortul sondării în ceea ce numim ipostaza naturală, originară, a fiinţei umane, va străbate întreaga literatură a lui Ionel Teodoreanu, faptul prelungindu-se dincolo de vîrstele copilăriei şi ale adolescenţei.

Pasul de la prozele din ciclul *Jucării pentru Lily* la *Uliţa copilăriei*, deşi explicabil, este cu totul surprinzător prin rezultatele obţinute. Ceea ce în *Jucării* ţinea de exprimarea spontană, a unor senzaţii incerte, tulburi, la modul direct, al confesiunii lirice şi al transferului metaforic proaspăt, în prima carte a scriitorului cunoaşte un evident efort de interpretare şi de organizare artistică. Zvîcnirile lirice din *Jucării* sînt orientate spre o proză de ficţiune, mai mult sau mai puţin transpusă în naraţiune, spre o proză străbătută de idei artistice particularizate, de sine stătătoare, şi populată de personaje diferenţiate, avînd o existenţă psihologică obiectivă, de tipuri literare propriu-zise. Acum, pentru prima oară în cariera sa, scriitorul se aventurează pe tărîmurile creaţiei epice autentice, procedînd la operaţia osmotică a asimilării lirismului şi senzi-

tivului de către construcţia narativă în sine, cu exigenţele şi valorile ei implicate, autonome.

Cu *Uliţa copilăriei*, la un nivel de o originalitate pregnantă şi de o maturitate artistică surprinzătoare, cu totul ieşită din comun, se conturează însăşi personalitatea creatoare a lui Ionel Teodoreanu. Un nou „prozator artist", cum va zice Tudor Vianu [1], îşi deschide drum în cîmpul epicii româneşti. Viziunea e aceea a unui narator cu evidente aplecări spre decantarea poematică ; ceea ce, cu toate fluctuaţiile şi cu toate încercările de depăşire şi de autocenzură, îl va urmări pe Ionel Teodoreanu de-a lungul întregii sale cariere literare.

Rădăcini în tradiţia naţională pe această cale ? Există, fără îndoială, şi Pompiliu Constantinescu, care spune lucruri esenţiale despre această operă a scriitorului, nu întîrzie să le sesizeze deîndată, scriind : „Originală prin fondul exploatat, proza lirică a d-lui Teodoreanu aminteşte încă o pronunţată înrudire cu Delavrancea : atmosfera idilică, cu inflexiuni molcome de sentimentalism călduţ şi sugestii de basm popular, siluete de copilaşi răsfăţaţi şi naivi — ne recheamă pe autorul *Bunicului* şi al lui *Irinel...*" [2] La rîndul său, E. Lovinescu, deşi întîmpină nefavorabil volumul, imputîndu-i lipsa de conciziune, plasează pe „Veniaminul literaturii moldovene", cum îl califică el pe Ionel Teodoreanu, în următorul context al literaturii momentului : „Tînărul prozator (cu *Uliţa copilăriei*, n.n.) se înseriază în linia poeţilor imagişti de după război, Demostene Botez, Lucian Blaga, Camil Baltazar, Ilarie Voronca etc." [3].

---

[1] Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, Ed. Contemporană, 1941, p. 368—372.

[2] *Mişcarea literară*, 26 septembrie 1925, la rubrica *Medalioane*, publică articolul *Ionel Teodoreanu*, semnat de Pompiliu Constantinescu. Medalionul, care de fapt se referă la *Uliţa copilăriei*, va fi reluat de critic, ca o primă secvenţă a articolului *Ionel Teodoreanu* din : *Opere şi autori*, Ancora, 1928, p. 87 şi urm. De altminteri, nu e lipsit de interes să semnalăm aici că despre Ionel Teodoreanu Pompiliu Constantinescu aminteşte şi cu cîteva luni mai înainte, într-un medalion consacrat lui Cezar Petrescu (*Mişcarea literară*, din 16 mai 1925), scriind : „Între prozatorii de după război, la care ne e teamă încă să alăturăm pe supărător de manieristul, dar personalul Ionel Teodoreanu, d-l Cezar Petrescu e cel mai de frunte talent".

[3] E. Lovinescu, *op. cit.*, p. 143 şi urm.

Evident — în treacăt fie spus — astăzi e greu să admiţi că poeţi care au cunoscut evoluţii atît de diferite, inclusiv în planul viziunii şi al stilului, cum sînt cei citaţi, mai pot fi circumscrişi formulei imagismului poetic cu speranţa că astfel ei vor fi definiţi într-adevăr numai prin aceasta. Nu-i mai puţin adevărat însă că, în ce-l priveşte pe Ionel Teodoreanu, distincţia respectivă este caracterizantă pentru însăşi substanţa operei sale întregi şi, ca atare, ea se cere a fi reţinută.

Şi mai atent la nuanţe, G. Călinescu, în caracterizarea sa, trece dincolo de filiaţiile posibile, relevînd tocmai marca originalităţii de care, incontestabil, dau dovadă cele patru povestiri din *Uliţa copilăriei*: „Dacă exterior, această literatură lirică şi imagistică, trăind aproape exclusiv din evocarea vîrstei infantile, duce în chip vădit la Jules Renard, la Anghel şi Delavrancea, ea rămîne foarte personală prin tinereţea ei, autentică memorie a copilăriei"[1]. Reţinînd şi el structura de poem lirico-epic a scrierilor („un soi de poeme în proză şi de însemnări, cam vaporoase şi dezordonate, dar nu mai puţin suave"), criticul arată, în continuare, că „autorul reconstruieşte în ton idilic acea vîrstă a exuberanţei pe care adultul o uită de obicei uşor". De aceea, după G. Călinescu, „poemele prezintă interes psihologic tocmai prin puterea de a fixa o experienţă pe care toţi o pierd"[2].

În sfîrşit, să mai menţionăm încă una din vocile critice autorizate ale vremii, care nu ezită să-şi afirme cu un entuziasm deschis adeziunea la volumul tînărului debutant. Este vorba de G. Bogdan-Duică, al cărui articol[3] despre *Uliţa copilăriei*, cel puţin pentru moment, dezminte categoric ideea unora după care harnicul literat transilvănean ar fi fost un spirit înecat în prejudecăţi, total nereceptiv la nou. După G. Bogdan-Duică, cele patru povestiri sînt „de-o rară vioiciune a închipuirii, de o precumpănitoare delicateţă". Cît despre formula narativă, criticul vorbeşte „de o tehnică proprie,

---

[1] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 666.

[2] De notat că aceste aprecieri călinesciene apar mai întîi în articolul *Ionel Teodoreanu*, publicat în *Gîndirea*, nr. 6, din 1928, pentru ca apoi, restructurat şi completat, să devină capitolul din *Istoria literaturii române...*, ceea ce probează, la acea dată, primirea cvasiunanim favorabilă de care s-a bucurat volumul în anii de după apariţia lui.

[3] G. Bogdan-Duică, în *Societatea de mîine*, anul I, nr. 9, 8 iunie 1924, p. 194, la rubrica *Discuţii literare*, recenzia despre *Uliţa copilăriei*.

care este, în parte, o înlăturare a frazei construite logic, complet şi o preferire a adecvării ei la lirismul fenomenului descris !"

Interesantă este şi o altă observaţie cuprinsă în recenzia din revista *Societatea de mîine*, anume, autorul aşază prima carte a lui Ionel Teodoreanu sub semnul literaturii pastorale, citînd exemplul clasic al romanului *Paul şi Virginia* : „De la *Paul şi Virginia* pînă astăzi cîte opere distinse de acest fel s-ar putea cita ? Puţine, iar de cele ce-au impresionat puternic, foarte puţine. I.T., din care povestea — caldă şi cel puţin odată chiar fiziologic fierbinte — s-a desfăşurat însoţită de toate podoabele naturii înflorite, este dintre cei ce impresionează şi sechestrează toată curiozitatea cititorului."

Într-adevăr, observaţia este profundă, fiindcă proza lirică a lui Ionel Teodoreanu, ca viziune şi problematică, şi după *Uliţa copilăriei,* va învedera frecvent trăsături ce duc cu gîndul la un romantism de tip pastoral, plasat în chip neaşteptat în cadrele spiritualităţii moderne.

Exceptînd prima piesă a volumului *Bunicii,* care, parte integrantă din opera memorialistică a scriitorului, face corp comun cu secvenţele din cartea *În casa bunicilor, Uliţa copilăriei* cuprinde patru povestiri, care, deşi cu subiecte şi personaje diferite, alcătuiesc, în cele din urmă, un tot. Copilăria şi adolescenţa, surprinse în momentele lor cheie, de răscruce, deşi sîntem în faţa unei proze de factură lirică, poematică, sînt supuse unui examen artistic dintre cele mai nuanţate. Ceea ce constituie partea de analiză, în acest volum, nu se relevă direct, cu preţul unei investigaţii metodice, lucid conduse şi la nivelul unei observaţii de o minuţie infinitezimală. Aşa cum se va întîmpla în cele mai bune pagini ale prozei sale, Ionel Teodoreanu asimilează filonul analitic (realmente existent în opera sa) sugestiei poetice, pentru care el are o înclinaţie rar întîlnită la alţi prozatori ai epocii. Evitînd demonstraţia directă, autorul realizează, de fapt, o proză de cunoaştere nu mai puţin grea de sensuri decît aşa-zisa proză de analiză pură, refractară la modul programatic sugestiei şi stilului figurativ.

Fiecare din cele patru povestiri ale volumului, în cele din urmă, relevă o faţetă esenţială a temei generale.

Narațiunea care împrumută titlul întregului volum, *Ulița copilăriei,* este un adevărat poem-parabolă, în care destinul uman, în generalitatea sa, este scrutat din perspectiva devenirii insului pe axa cunoașterii de sine cu prețul desprinderii din faza genuină, paradisiacă a existenței : copilăria. Relevabilă este împrejurarea că, deși punctul de pornire, evitîndu-se „mistificările", îl constituie însăși realitatea obiectivă (destinul tragic al lui Puiu, fratele prozatorului, mort abia ieșit din adolescență, într-o luptă aviatică în Franța, unde se înrolase ca voluntar în timpul celui dintîi război mondial), povestirea ia din capul locului o turnură simbolică, prin apariția în prim-plan a unui personaj de o asemenea factură : ulița. Cu vibrația-i lirică atît de autentică, pătruns de o sinceră efuziune, prozatorul vorbește despre ulița copilăriei sale ca despre o ființă dragă, care l-a însoțit afectuos și atent pe Puiu în primii pași pe drumul vieții. „Portretul" uliței este pe cît de distinct, tot pe atît de metaforic alcătuit, încă din primele rînduri. Ea e „firavă și goală", făcută doar din pămînt și pietre, atît de pustnică, încît „a strîns pios tăcerea aruncată de celelalte ulițí și s-a dat la o parte de ele". Cît despre grija celor în drept pentru buna ei stare, e ca și inexistentă, drept care : „Ea se slujește singură. Își toarnă apă de ploaie prin uluce ; își potrivește părul cu vrăbii ; și chipul ei firesc e." În sfîrșit, ca să ne însușim o imagine completă, mai aflăm că, spre deosebire de celelalte ulițí, aceasta, în umila ei existență, n-a primit nici cel puțin un nume, ceea ce, ca o compensație, ca o răsplată afectivă peste timp, i-a conferit un nume deosebit : *Ulița copilăriei.*

În drumul său spre viață, copilul e tot mai mult legat de uliță, ea însăși simbolul respectivului drum. Ca o carte cu imagini nemaiîntîlnite, ulița întîmpină pe micul om cu surprize de natură să-l uluiască la tot pasul și, în același timp, să-l pună în legătură cu lumea înconjurătoare. După prima „pribegie" („Putea păși singur prin cerdac : era întîia pribegie"), urmează pășirea în lumea necunoscută a ogrăzii. Odată ajuns aici, „ulița îl privea înduioșată pe sub poartă, făcîndu-i semne cu portița : îl chema la ea". Trecerea în uliță (alegoria e limpede !) n-a fost de loc ușoară, căci eroul „Era prea mare

pentru a se mulţumi cu ograda, dar prea mic pentru a se încumeta pe uliţă". Cînd, în cele din urmă, trecerea s-a produs totuşi, bucuria vajnicului explorator n-a fost mică şi de scurtă durată. Prin darurile ei, uliţa se relevă ca un cosmos în miniatură, în faţa căruia copilul se uimeşte necontenit, cercetîndu-l şi, într-un fel al său, însuşindu-şi-l. Vietăţile pămîntului (ulubi, melci), întinsul nesfîrşit al cerului albastru, lumina soarelui, scurgerea anotimpurilor, toate i se relevă pentru întîia oară aici. Însoţit de uliţă (între timp apăruseră şi ceilalţi oameni mici, copiii cu care se juca), „Copilăria lui creştea spre viaţă ca zborul unei ciocîrlii spre soare", cum se exprimă prozatorul poet.

Finalul naraţiunii-poem, precipitat, e acela al unei elegii tragice, căreia nu i se refuză, totuşi, o anumită undă de optimism grav. Iată cele două secvenţe finale, pe care le cităm în întregime :

A XIII-a :

„Vestea se prăbuşi în noi ca o ciocîrlie fulgerată de soare ; la fel pierise copilul, între străini.

Uliţa ştiu. Căci peste puţin, poarta ogrăzii s-a deschis larg, aşa cum deschide bocetul a gură de om. Bunicul, în coşciug, îşi urma nepotul.

Curînd, cei rămaşi părăseam căsuţa ; fugeam de acolo."

A XIV-a :

„Trecu vremea, trecu...

Şi într-o zi, eu cel sortit să fiu cel de pe urmă din copiii de odinioară — m-am pornit spre uliţa părăsită, să împărtăşim împreună spovedaniile unui trecut atît de scump nouă. Şi n-am găsit-o !

O viaţă întreagă o ştiusem de veghe la poarta casei, acum nu mai era. Plecase după morminte.

Şi-n locul ei era o altă uliţă, pe braţele căreia rîdeau alţi copii."

Am insistat poate mai mult decît s-ar fi cuvenit asupra acestei scrieri de debut pentru că ea, pentru prima dată, ne introduce în acel tip de naraţiune-joc, frecvent în proza lui Ionel Teodoreanu. Este acel fel de proză care ascunde un subtext, o idee poetică ce se cer atent relevate, spre a se evita

astfel graba de a-l suspecta pe scriitor de gratuitate, cum s-a întîmplat nu o dată [1].

Universul infantil și adolescentin, de la o compunere poematic-simbolică precum cea de mai sus, în celelalte piese ale volumului, este integrat într-o proză nu mai puțin poetică, dar în care, pe neașteptate, lirismul și sugestia se însoțesc cu intuiții psihologice deosebit de nuanțate, surprinse, nealterat, în starea lor pură.

Îndeosebi *Vacanța cea mare* și *Cel din urmă basm* impresionează puternic pe cititor, putîndu-se afirma pe drept că ele „închid calitățile cele mai prețioase“ [2] ale culegerii. „De fapt, mai scrie Pompiliu Constantinescu, *Vacanța* și *Cel din urmă basm* sînt refrenul aceluiași poem, deosebirea între ele stă numai în nuanțe. Dinu e același cu Ștefănel, mai senzual și mai îndrăzneț, însă, pubertatea lui fiind mai aproape de ecloziuni, Ștefănel e mai timid și se mistuie lăuntric, nutrind în neantul stărilor sufletești o tendință numai embrionară : două discrete ipostaze ale unui singur sentiment. Tot astfel, perversitatea Ioanei, în care mai stăruie un amurg de adolescentă întîrziată, avea să evadeze din lanțurile unei căsnicii prozaice, era un revers al Soniei, mai puțin femeie, dormitînd însă în pragul nubilității, care trece peste strunele vieții ca o adiere înfiorătoare.“ [3]

Cele două nuvele, din perspectiva deschisă de cei doi adolescenți, Dinu și Ștefănel, ambii personaje centrale, dezvăluie una din ideile constante și revelatoare, sub semnul căreia este investigat și evocat universul copilăriei și al adolescenței în scrisul lui Teodoreanu : pornirea instinctivă, subconștientă a eroului de a se emancipa din sfera psihologică a vîrstei sale, tînjind spre ceea ce, deocamdată, este propriu doar vieții celor mai mari decît el.

Pus față în față cu nostalgia devorantă a personajelor mature după cele dintîi vîrste ale existenței, acest mobil, cum vom mai vedea, constituie paradoxul psihologic al tipologiei umane imaginate de scriitor.

Aspirația subconștientă de a fi și ei oameni mari, la Dinu și la Ștefănel, se orientează în sfera erosului. Sub acest raport,

---

[1] E. Lovinescu, *Op. cit.*, opiniile despre această povestire.
[2] Pompiliu Constantinescu, *Op. cit.*, p. 87. și urm.
[3] *Op. cit.*

prozatorul surprinde magistral avatarurile, uneori de-a dreptul imponderabile, ale primei crize de creştere, atît la unul, cît şi la celălalt.

Ştefănel (*Ultimul basm*) trăieşte prima sa „dramă“ sentimentală la un mod în care totul se consumă la hotarele dintre real şi închipuire. Timiditatea sa, despre care vorbea Pompiliu Constantinescu, rezultă nu atît dintr-o anumită natură temperamentală şi caracterologică aparte, cît mai ales din totala sa inexperienţă, din desăvîrşita sa ingenuitate în acest domeniu, ceea ce îl duce la o supremă absenţă a simţului realităţii şi la o înclinare firească spre idealizare, la treapta basmului şi a feeriei, a tot ce i se întîmplă legat de prezenţa tulburătoare a Soniei. Emanciparea, evadarea din vîrstă, psihologic, ia o asemenea turnură curioasă, de convertire (se înţelege, fictivă) a concretului prezent într-o stare de spirit şi într-un sistem de relaţii care, tot mai evident, tind să-şi piardă baza de susţinere.

Starea de iritare continuă a personajului e pricinuită tocmai de faptul că e solicitat tot mai intens să renunţe la ceea ce fusese pînă mai ieri, fără a-şi putea da seama prea bine de ce i se întîmplă şi cum trebuie să se comporte în noile împrejurări. Înotînd într-o stare de semitrezie, în propriile gînduri şi senzaţii, Ştefănel, melancolic, pătruns de fiorul unei tristeţi incerte, descoperă că are şi el, de acum, un trecut al său, cu care simte nevoia să dialogheze, să se confrunte. Bineînţeles, aceasta la modul proiectării realităţii în simbol, în metaforă mirifică, elemente ce punctează, ca adevărate intermezzouri lirice, întreaga naraţiune. Din această pricină, aşa cum se va întîmpla cu majoritatea romanelor lui Ionel Teodoreanu, pînă la un punct, nuvela aceasta, mai mult decît *Vacanţa cea mare*, respinge tentaţia criticului de a o renara, conform spiritului său, în decursul analizei.

Dacă Ştefănel traduce, pentru prima dată în epica lui Ionel Teodoreanu, ipostaza apolinică a erosului adolescentin, oarecum prin contrast, Dinu, din *Vacanţa cea mare*, exprimă reversul aceluiaşi fenomen, faţeta dionisiacă a acestuia, aspect care, la rîndul lui, nu va sta mai puţin în atenţia scriitorului nostru. Mai mult decît atît, pe această cale, unghiul de observaţie va alterna continuu, adesea fuzionînd, între cele două extreme, în aşa măsură, că însăşi judecata critică privind autenticitatea şi realismul investigaţiei psihologice şi al de-

monstrației narativ-descriptive se va fixa pe axa respectivă deseori.

Evident, lucrurile nu trebuie forțate prea mult, dar e limpede că, spre deosebire de Ștefănel, Dinu știe mult mai exact ce vrea în jocul cu Ioana. Mai mult decît asta, adolescentul se anagajează cu bună știință în acest joc și contribuie la desfășurarea lui cu o anume perversitate masculină, cînd candid inconștientă, cînd instinctiv senzuală. Înseși notațiile din episodul introductiv (mai adăugăm că, în chip de moto, nuvela se deschide cu acest citat din Charles Mauras : *„L'ormeau viril monte en droite ligne / Mais toi, liant, deliant les tours / Et les retours de ta malle vigne, / Dis nous un chant de rêve et d'amour"*) par a sugera aceasta. Simulînd că doarme, Dinu „cearcă să-și întredeschidă iscoditor pleoapele neliniștite", simțind instinctiv lîngă el, în grădină, prezența tulburătoare a Ioanei. Prins de joc, băiatul e cuprins în egală măsură de rușinea pricinuită de privirea iscoditoare a femeii asupra trupului său aproape gol, dar și de plăcerea senzuală de a simți lîngă el picioarele dezgolite ale Ioanei și de a le privi. Față de toate acestea, notează autorul, pe Dinu „îl copleși o bucurie viorie, care-i înfrigura inima spre trupul din preajmă : zbor viu de pe o creangă de cireșe coapte".

Și, totodată :

„Și surîse copilul, îmbujorat și viclean, la fel cu merele domnești care-i mureau la căpătîi !"

Semnificativ este și faptul că, în timp ce Ștefănel refuză multă vreme, cu o ostentație ingenuă, să recunoască ce i se întîmplă, Dinu, de o bărbăție juvenilă, nu ezită să-și calmeze cu bucurie, voluptuos, sentimentul :

„— Ioana ! Mi-e dragă Ioana !"

Nu-i vorbă că și alegerea partenerelor celor doi eroi este exact pe măsura firii lor. Sonia, obiectul adorației lui Ștefănel, e o tînără abia ieșită din adolescență și care, de o pudoare fecioríelnică, refuză cu tact, dar și înfiorată, jocul, adoptînd, cum va face și Olguța în *La Medeleni,* postura fetei băiețoi, Ioana, senzuală și inițiată, mînată chiar de un anumit spirit revendicativ, generat de căsătoria-i nepotrivită, caută parcă primejdia, se complace în joc, și cu o abilitate specifică își încurajează adoratorul pînă la limitele cele mai primejdioase, riscante ca o muchie de cuțit, ale aventurii.

în ultima instanță, de-abia se mai poate opri din voluptuosu-i joc. Ea deschide drumul unui întreg șir de personaje feminine din proza lui Ionel Teodoreanu: Adina Stephano, Rodica și Ioana Pallă, din *La Medeleni*, Gabriela, din *Lorelei*, Tia, din *Golia*, Nina, din *Tudor Ceaur Alcaz* și altele.

Dar, în ciuda îndrăznelii și a precocității sale, Dinu, în cele din urmă, nu dezminte nici el o teză atît de scumpă autorului: oricîte plăceri și bucurii ar implica, depășirea copilăriei este echivalentă cu prima mare lovitură pe care omul, în inegalabila sa candoare și independență naturală, am zice rousseauistă, o primește de la viața socială. Întoarcerea la școală, după încheierea vacanței celei mari, cu scepticismul produs de intrarea în disciplina uniformizantă a vieții de elev, în contrast cu libertatea idilico-pastorală de acasă, tocmai aceasta vrea să sugereze.

Dincolo însă de oricare alte implicații, nuvelele *Ultimul basm* și *Vacanța cea mare* sînt adevărate micromonografii epico-lirice ale acelui sentiment pe care, folosindu-ne de titlul unei cunoscute poeme a lui Arghezi, l-am putea numi al stării de lingoare erotică masculină.

Eroii lui Ionel Teodoreanu sînt frați buni întru suferință și bucurie cu eroina din extraordinara poemă argheziană; ei n-ar putea rămîne nicicum indiferenți la „descîntecul" suratei lor:

Fata noastră e bolnavă,
Fata mea și-a dorului.
În vîrful piciorului
A-nțepat-o cu otravă
Spinul prins de crini și laur.

Mai puțin bucata *Ș-atunci...* (de un dramatism exterior, axată pe un conflict fals, ostentativ grav, și, de aceea, neizbutită), *Ulița copilăriei*, a cărei valoare artistică este mai presus de orice îndoială, este, în același timp, o îmbietoare intrare în opera romanescă a creatorului ei. Sesizînd legătura cu următoarea lucrare a scriitorului, G. Ibrăileanu spunea că prozele din *Ulița copilăriei* „sînt preludiile *Medelenilor*" și că „sînt, într-un sens, ca *Oamenii din Dublin* ai lui James Joyce față de *Ulysse*" [1].

---

[1] G. Ibrăileanu, *Op. cit.*, p. 176.

2. TRILOGIA MEDELENILOR
(HOTARUL NESTATORNIC ; DRUMURI ; ÎNTRE VÎNTURI)

„*La Medeleni* — explică autorul undeva — e titlul unei trilogii de romane închinate unei generații de moldoveni a căror copilărie a început pe vremea demodată a valsului și a căminului patriarhal, și a căror tinerețe, după ce s-a înfruptat din marele război, a reînceput viața în ritmurile jazz-band-ului.

Întîiul volum, *Hotarul nestatornic*, cuprinde copilăria ; al doilea, *Dacă vecinii îmi omoară hulubii !...*, cuprinde adolescența, iar al treilea, *Olguța*, cuprinde tinerețea." [1]

Citatul de mai sus, fiind o notă explicativă pentru cititorii capitolului I, *Potemkin și Kami-Mura*, din vol. I, apărut în *Viața românească*, este demn de a fi reținut, pentru prețioasele indicații pe care le conține în legătură cu însuși punctul de vedere al autorului asupra problematicii romanului său. Este limpede că, propunîndu-și să scrie romanul unei generații, prozatorul înțelegea prin aceasta să urmărească aproape în exclusivitate destinul personajelor care în primele pagini ale volumului I apar la vîrsta copilăriei și că, în consecință, tot ce apare în afara acestei direcții centrale a trilogiei se cuvine a fi privit și judecat ca un element subsumat, existent ca atare din necesități de determinare, de fixare a coordonatelor temporale, de mediu social și spiritual etc.

---

[1] Biblioteca Academiei R. S. România, Arhiva Ionel Teodoreanu, dosar nr. 5984.

Medelenii sînt ceea ce numim un *bildungsroman* și, fără îndoială, unul din cele mai bune din cîte a produs proza românească. De aceea, cercetarea critică se cuvine — în primul rînd — orientată în direcția urmăririi procesului de formare a eroilor centrali, fără ca prin aceasta — e de la sine înțeles — să ne închipuim că putem face abstracție de diversitatea implicațiilor de alt ordin ale scrierii. Înseși explicațiile de mai sus ale autorului demonstrează că *bildungsromanul* trebuia să se infiltreze puternic, organic, în însăși materia timpului istoric și social. Cele trei volume sînt structurate tocmai în funcție de criteriul dublu al vîrstelor eroilor și al etapelor social-istorice specifice cu care se confruntă aceste vîrste. Mai mult decît atît, romancierul, adeptul unui punct de vedere distinct în legătură cu raporturile dintre cei doi termeni, nu ezită de la bun început să fixeze cadrele morale și sociale în cuprinsul cărora se vor circumscrie destinele personajelor. Semnificația opoziției dintre ceea ce el numește „vremea demodată a valsului și a căminului patriarhal", de dinainte de război, și aceea în care viața se consumă „în ritmurile jazz-bandu-lui", adică după război, este, prin urmare, cu totul explicită.

Mai trebuie spus că trilogia lui Ionel Teodoreanu, în datele ei fundamentale, în ciuda relativei autonomii a celor trei părți, nu poate fi judecată pe volume și cu atît mai mult, așa cum s-a procedat nu o dată, nu e cu putință să considerăm, luîndu-l în sine, *Hotarul nestatornic* (vol. I) ca roman de sine stătător, romanul copilăriei [1].

Spre a releva și mai apăsat ideea că este vorba de un roman ale cărui personaje poartă pregnant însemnele unor determinări de natură socială și istorică, G. Ibrăileanu, scria : „*Medelenii* sînt, în sfîrșit (...), burghezia noastră așezată, superioară. De unde urmează că, deși perfect individualizate,

[1] Îndreptățit, G. Ibrăileanu preciza că „*Medelenii* nu sînt romanul copilăriei, ci al unei generații". Și mai departe : „Roman al copilăriei e numai *Hotarul nestatornic*, pentru că... este primul volum al epopeei acestei generații". „*Hotarul nestatornic* — mai observa criticul — e tot atît de mult sau de puțin romanul copilăriei ca și *l'Aube* și *Le matin* a lui Romain Rolland". Aceasta deoarece „*Le matin* este hotarul nestatornic al unui om ; *Hotarul nestatornic* este *Le matin* al generației care avea douăzeci de ani la începutul războiului nostru", *Op. cit.*, p. 176.

tipurile din roman au totuşi o pecete: spiritul *Medeleni*."[1] Astfel, mai scrie criticul, de pildă, Dănuţ şi Olguţa fac parte din *Medeleni*, fiecare în felul său, cu totul al său. În definiţia lor, genul proxim e medelenismul şi diferenţa specifică sînt temperamentele lor."[2]

A încerca să descifrăm sensurile „medelenismului" este, de fapt, echivalent cu a releva însuşi sistemul de gîndire etico-estetică şi socială a autorului, pe de o parte, şi relaţiile dintre substanţa şi problematica romanului cu realitatea umană, istoriceşte determinată, de la care se porneşte, pe de alta.

„Medelenismul", în acest fel, se cuvine a fi privit ca o metaforă-simbol deosebit de complexă şi de bogată în înţelesuri.

Trecînd chiar dincolo de învelişul său metaforic, „medelenismul" apare în cele din urmă ca un concept, în care sînt implicate sensurile ce izvorăsc, dintr-un anume mod de a privi viaţa în determinările ei etern umane şi, totodată, concret istorice, cu tot ceea ce decurge de aici în plan etic şi, într-un sens mai larg, spiritual. Cu alte cuvinte, e vorba de un concept de natură existenţială. Se înţelege că aceste formulări sînt rezultatul unor deducţii favorizate de studiul atent al operei literare în discuţie. Ionel Teodoreanu, cum am mai spus, în general nu s-a prea angajat direct la eforturi cu caracter pur teoretic, privind fondul ideologic, filozofic şi social al operei sale, precum un Camil Petrescu, de pildă. În scrierile sale de oarecare factură eseistică, în măsura în care se ocupă de probleme literare, acestea vizează în esenţă aspecte ce ţin de stil şi compoziţie, se referă la modul de organizare a materialului într-o construcţie epică etc. Cu toate acestea, chiar dacă autorul nu se explică deschis, aşa cum am fi dorit (nu e singurul care ne pune într-o asemenea „încurcătură"!), spiritul operei sale, după cum şi o seamă de date privind „biografia" acestora, îndreptăţesc efortul unor delimitări mai mult sau mai puţin tranşante.

Cel puţin pornind de la romanul *La Medeleni* (şi vom vedea că nu numai de la acesta), dintr-o perspectivă estetică mai largă, opera lui Ionel Teodoreanu se cere a fi pusă în legătură cu unele din curentele ideologico-estetice ale vremii.

---

1 G. Ibrăileanu, *Op. cit.*, p. 176.
2 *Ibidem*, p. 187.

Am văzut că scriitorul a fost încă de la începuturile sale literare strîns legat de cercul *Vieții românești*, nutrind față de corifeii săi o neascunsă afecțiune și admirație. Dată fiind această împrejurare cu totul importantă, e cel puțin simplist să decretezi fără ezitare că Ionel Teodoreanu „nu are nici o contingență literară de structură cu ideologia *Vieții românești*", cum afirma cu cîțiva ani în urmă un comentator [1].

Să reținem deocamdată această formulare a lui E. Lovinescu, total nedreaptă în ceea ce privește judecata de valoare (în acest sens, vom mai reveni), dar nu lipsită de interes, în contextul discuției de față: „Fără să fie rural — zice deci criticul —, primul volum din *La Medeleni* este, totuși, atît de patriarhal, atît de voluntar și de teoretic moldovean, încît, oricare i-ar fi notele diferențiale, se încadrează în sămănătorismul pur al bătrînilor lui Sadoveanu și Em. Gîrleanu" [2].

Ca în atîtea locuri din opera sa [3], din păcate și în cazul lui Ionel Teodoreanu, criticul de la *Zburătorul* se dovedește complet nereceptiv, căci antidogmatismul său programatic — unul din punctele de sprijin ale metodei critice impresioniste —, paradoxal, dă naștere la un dogmatism *sui-generis*, de tip lovinescian. În felul acesta, referindu-ne doar la proză, de multe ori, ceea ce nu se încadrează în concepția sa despre epic, derivată din teoria sincronismului, este respins *de plano*; este nu numai cazul lui Ionel Teodoreanu (îndeosebi vol. I din *La Medeleni*), dar și al lui Sadoveanu, într-o anumită măsură, al lui Gala Galaction, Ion Agîrbiceanu, George Călinescu, D. D. Pătrășcanu și alții.

Totuși, dincolo de aprecierea de valoare, în sine nejustă, nu putem să nu reținem intuiția de principiu a lui Lovinescu, în legătură cu plasarea scrierii lui Ionel Teodoreanu sub semnul uneia din cele mai de anvergură tendințe în proza momentului respectiv. Criticul numește această tendință sămănătorism de nuanță moldoveană, avînd în vedere, între alții, pe Sadoveanu și Gîrleanu. Fie și numai alăturarea celor

[1] Marin Bucur, *Ionel Teodoreanu, Viața românească*, XVI, nr. 6-7, 1963, p. 390—402.
[2] E. Lovinescu, *Op. cit.*, p. 145.
[3] V. în această privință și Eugen Simion: *Orientări în literatura contemporană*, Editura pentru Literatură, 1965, p. 301—315.

două nume este semnificativă pentru înțelegerea mult prea „globală", nediferențiată, a fenomenului sămănătorist, sub semnul căruia, la un moment dat, E. Lovinescu e tentat să plaseze, cu cîteva excepții, întreaga epică românească de inspirație rurală, în primul rînd, și o bună parte a poeziei din primele decenii ale veacului nostru [1]. Important este însă să reținem că, în ciuda unor eronate judecăți, ce țin de domeniul ideologiei literare, criticul încadrează epica lui Ionel Teodoreanu la capitolul *Contribuția „Vieții românești"* în *Istoria literaturii române contemporane*, IV, motivînd aceasta tocmai prin aprecierile citate mai sus.

Evident, nu-i vorba de a situa pe Ionel Teodoreanu în unghiul ideologic-estetic al *Vieții românești*; în speță, al poporanismului — din perspectiva raportării tranșante a operei scriitorului la anumite teze social-politice, economice și filozofice foarte limpede formulate, de un conținut și o axă programatică indiscutabile. Cum am mai observat, opera scriitorului, în acest sens, e departe de a face dovada unei aderări directe, în accepția tezistă a cuvîntului, la ideologia poporanistă, cu repercusiunile ei în plan estetic. Sub acest raport, lucrurile nu pot fi în nici un caz judecate în chip asemănător cu felul în care este privită, pe drept, situația unor prozatori precum Jean Bart, I. I. Mironescu sau Spiridon Popescu, în a căror operă tezismul de sorginte poporanistă este adesea cu totul evident. Totodată, mai trebuie reținut că sub aspectul esteticii literare, al concepției despre literatură, poporanismul *Vieții românești* (aceasta, cu atît mai mult în anii de după cel dintîi război mondial), se știe, este departe de a se suprapune cu cel social-politic și economic al lui Constantin Stere [2].

---

[1] Structura volumului I din *Critice*, de pildă, este semnificativă; *Istoria mișcării Sămănătorului* (N. Iorga, Oct. Goga, M. Sadoveanu, Em. Gîrleanu, St. O. Iosif, Il. Chendi, I. Agîrbiceanu, C. Sandu-Aldea, Corneliu Moldovanu etc.).

[2] „Avînd în frunte un membru marcant al partidului liberal, doctrinarul poporanismului, C. Stere, primind, sub o formă sau alta, din partea acelui partid, un sprijin material, *Viața românească* — observă Dumitru Micu — nu putea să nu sufere, și în partea consacrată literaturii, influența poporanistă. Această influență n-a afectat însă esența programului literar al revistei." (D. Micu, *Literatura română la începutul secolului XX*, Editura pentru Literatură, 1964, p. 130.) Afirmația lui D. Micu, concluzivă, surprinde însuși miezul problemei, și important

Romanul *La Medeleni* își probează evident adeziunea la ceea ce am putea numi spiritualitatea specifică a *Vieții românești* pe diverse direcții. Una dintre acestea, și cea mai importantă, decurgînd din dezideratul de bază al grupării, o formează tocmai plasarea pe firul tradiției. Aceasta se petrece nu atît în sensul continuării unor formule stilistice promovate de înaintași — s-a văzut cum stau lucrurile din acest punct de vedere —, cît mai ales în raport cu înțelegerea aparte a legăturilor dintre prezent și trecut. Romantic și liric, prin *La Medeleni,* Ionel Teodoreanu realizează un amplu și tulburător poem narativ, a cărui idee artistică centrală se convertește într-o atotcuprinzătoare și nuanțată elegie, iscată, în egală măsură, de sentimentul nostalgic al trecerii vîrstelor de aur ale vieții — copilăria și adolescența —, dar și de regretul obstinat pricinuit de dispariția irecuperabilă a unui

---

este deci de a nota aici cîteva aspecte caracteristice privind programul literar al revistei ieșene. Tot D. Micu (*Op. cit.*, p. 148) precizează că „Ceea ce G. Ibrăileanu numește poporanism este — după propria-i precizare — prelungirea reafirmării în noile condiții social-istorice a tradițiilor curentului național și poporan de la mijlocul secolului trecut". Așadar, rezultă de aici că nu este vorba de un curent literar propriu-zis, cît de un mod foarte deschis de plasare pe firul tradiției naționale. Drept argument, cercetătorul, în acest sens, invocă, între altele, următoarele afirmații ale redacției :

„Colaboratorii noștri, prozatori și poeți, ei fac parte din școală fără să vrea. Unii sînt romantici, alții realiști, alții simboliști, — toți, mai mult sau mai puțin poporaniști, pentru că au sufletul românesc și pentru că, atunci cînd vorbesc de țărani, nu-și arată caninii, rînjind de ură și dispreț. (. . .)

Băgați de seamă — avertiza articolul mai departe : În țara aceasta, sîntem aproape singurii pentru care toate școlile și curentele sînt egale." Acestea toate, întrucît, se spune în același loc, „Școala poporanistă nu există". (*Iarăși poporanismul, Viața românească*, VI, v. 12 dec., 19.II [Miscelaneea] p. 482—483.)

„Poporanismul literar al *Vieții românești* — conchide D. Micu, în lucrarea citată, la pagina 155 —, considerat în ce are esențial, nu e, în latura lui majoră, varianta estetică a curentului diversionist al poporanismului, manifestat —, cu consecințe nocive — în viața politică". Drept care : „Poporanismul literar este denumirea dată impropriu direcției realist-critice și democratice care domină în viața literară a primelor două decenii din secolul al XX-lea, ca și în literatura din secolul trecut. În cuprinsul lui intră cea mai mare parte a literaturii viabile de inspirație rurală și în genere de atitudine democratică." În întregul ei, chestiunea este analizată în studiul *Poporanismul și Viața românească*, E.P.L., 1961, a aceluiași.

timp social-istoric, în care, după opinia și sentimentul scriitorului, era posibilă conservarea candorilor edenice proprii vîrstelor respective. Altfel spus, pe urmele romanticilor de altă dată, în limitele unei viziuni și ale unei sensibilități diferențiate, scriitorul suspină și plînge, cînd duios și sentimental, cînd sarcastic și vehement, pe ruinile lăsate de dispariția unui *Eldorado*, cum vom vedea, de structură dublă, nu o dată contradictorie și himerică. Prozatorul este sincer și adînc îndurerat în fața acelei realități fatale, conform căreia, o dată cu moartea copilăriei și a adolescenței eroilor, sînt supuse atacurilor neîntrerupte și așezările vechi, statornicite în timp de acea simbioză firească ce s-ar fi produs între spiritul marii boierimi moldovene de viță veche și acela al burgheziei intelectuale și generoase, de o conformație aparte, coborîtoare mai ales din răzășime, produs specific al unei Moldove seculare.

Nu e, de asemenea, o exagerare cînd spunem că *La Medeleni* este proiecția în ficțiune artistică a unei experiențe cvasiautobiografice și, într-un fel, o pledoarie patetic-înduioșată în favoarea unui mod de viață specific, structurat în datele lui de bază.

Strănepot al unui preot Teodor coborîtor dintr-o familie de țărani din satul Brusturoasa de pe Valea Bistriței și nepot al cunoscutului, la vremea aceea, magistrat ieșean Alexandru Teodoreanu, scriitorul se va simți adesea investit cu datoria de onoare de a pleda în favoarea clasei sale, justificîndu-i poziția și preamărindu-i virtuțile. Abundența de personaje recrutate din lumea magistraților și a avocaților, în romanele sale, constituie nu numai indiciul unei organice familiarizări cu acest mediu ; totodată, aici este implicată una din credințele puternice ale lui Ionel Teodoreanu, potrivit căreia tradițiile din veac ale aristocratismului boieresc ar fi trecut, prin procesul de osmoză amintit, pe umerii solizi ai acestor noi seniori ai spiritului și ai faptei.

Ionel Teodoreanu va fi mereu animat de ambiția de a dărui literaturii române tipul de roman pătruns de atmosfera spirituală distins-seniorială, proprie epocii lui Tolstoi și Turgheniev, ale căror nume, admirativ, revin constant în scrisul său.

Din toate aceste puncte de vedere, prima tentativă — dar şi cea mai strălucită din întreaga sa carieră de prozator — o constituie trilogia *La Medeleni*.

Cînd, cum am văzut, Ibrăileanu zicea că „*Medelenii* sînt burghezia noastră, aşezată, superioară", criticul, în linia unei înţelegeri a problemei nu lipsită de oarecare înrîuriri poporaniste, spunea de fapt esenţialul [1].

Idealizînd procesul social care altă dată fusese cu vehemenţă înfierat de Duiliu Zamfirescu în romanele sale, Ionel Teodoreanu se iluzionează într-o asemenea măsură, încît aşază sub zodia eternităţii, văzîndu-le într-o fuziune totală, indes-

[1] Mai explicit, Mihai Ralea (*Scrisori din trecut în literatură*, E.S.P.L.A., 1957, p. 64—78) definea şi el, încă din 1928, condiţia sociologică a *Medelenilor*. Detaliind parcă observaţia de mai sus a lui G. Ibrăileanu, autorul volumului *Interpretări* spunea :

„Lumea din *La Medeleni*, care prezintă cîteva analogii cu cea din *Viaţa la ţară*, e lumea unei anumite clase moldoveneşti, astăzi în mare criză, dacă nu în mare decadenţă. E marea burghezie rurală de dincoace de Milcov." Urmează apoi o foarte lucidă definire a specificităţii acestei clase : „Sînt oameni bogaţi, care trăiesc la ţară şi la oraş, viaţă largă, fără griji, viaţă occidentală prin tendinţe, dar profund naţională prin ceea ce ţine de instinct şi de inconştient. Există o anumită patriarhalitate orientală, făcută din lene, din glumă, din romantism, din lipsă totală a zilei de mîine (ceea ce e firesc la aceste clase), dar mai ales prin lipsa totală de morală în politică, de ideologie."

Şi mai departe : „Bonomia deplină, *joie de vivre*, viaţa luată sub aspectul ei amabil, spiritual şi confortabil, psihologie de rentieri în perioada putrefacţiei capitaliste. Adăugaţi la aceasta o anumită fantezie veşnic în trudă ca să decoreze mereu existenţa cu mici întîmplări din plusul imaginativ, să o prefacă, să-i dizolve monotonia şi automatismul. Aşa simplu, vesel şi distrat de tot ce e grav şi îngrijitor, cum s-a trăit în lumea aceasta din Moldova în a doua jumătate a secolului al XIX-lea şi chiar pînă la războiul mondial, nu s-a trăit decît doar în Rusia în nobleţe şi în Franţa secolului al XVIII-lea. Rusia nobleţei lui Tolstoi şi Franţa, iată cele două modele ale mentalităţii boierimii moldoveneşti. Sînt defecte şi calităţi pentru care această parte de ţară românească îşi datoreşte distincţiunea şi ruina."

Date fiind aceste fenomene de psihologie socială distinctă, Mihai Ralea reclamă necesitatea de a fi „descris specificul sufletului moldovenesc". El arată „că Sadoveanu a surprins în proza sa «baza istorică», fondul «ancestral» al acestui suflet", şi că „G. Ibrăileanu i-a înfăţişat ideologia", dar că „lipsea o verigă din această definiţie a fenomenului moldovenesc", la a cărei realizare se angajează Ionel Teodoreanu.

„Era — mai zice criticul — o lume moldovenească, acces a marii burghezii care continuă sufletul şi manierele boiereşti, fiindcă era pe timpul alianţei burgheziei cu moşierimea şi care nu fusese încă prezentată în literatură".

tructibilă, două realități, două fenomene cu totul diferite: copilăria și adolescența omului în concepția de permanențe inalterabile ale existenței umane, de o parte, și relativa stabilitate a unei anumite pături sociale, de alta. Condiționînd conținutul fenomenului dintîi de durabilitatea celui de al doilea, scriitorul, implicit, ne dă una dintre cheile de bază cu ajutorul căreia pătrundem în miezul teoretic al *„medelenismului“*.

În cele din urmă, „medelenismul“ se definește ca un amestec complex de elemente. Unele, de un realism psihologic autentic, pătrunse de poezia cu adevărat sublimă, cărora li se adaugă altele, social-ideologice; acestea din urmă, din păcate, pendulînd între anacronismul cel mai ingenuu și vehemența cea mai inoperantă, nu o dată de-a dreptul donquijotească. În aceasta trebuie identificat paradoxul de un fel deosebit al viziunii estetice a scriitorului. După cum, pornind tot de aici, se cuvine a încerca să vedem în ce constă idilismul și patriarhalismul specific romanului *La Medeleni*.

Deși e un roman ciclic, trilogia *La Medeleni*, în latura sa arhitectonică, nu urmează legile romanului de tip clasic, balzacian și apoi tolstoian. La drept vorbind, opera aceasta nu e construită după un plan narativ, riguros elaborat, și conflictul, atît cît există (totuși, de la un volum la altul mai accentuat), nu se organizează cu fidelitate pe axa unor întîmplări ce se înlănțuie și se întretaie matematic, ca urmare a unor determinări epice foarte strînse. Personajele, în fond, nu sînt angajate într-o intrigă narativă propriu-zisă, consecință a unei evidente și de la început definite plasări într-un conflict unitar. Fiind mai curînd un roman-povestire, *La Medeleni* evită tutela prototipului sadovenian. În ce sens? Deși este vorba de o proză a rememorărilor, scriitorul nu *istorisește*, precum marele rapsod, ci *redă*, prin retrăirea deplină a trecutului. Figurat vorbind, în *La Medeleni*, Ionel Teodoreanu evită pe rapsodicul „a fost odată“, înlocuindu-l cu *redarea* faptelor, pe cale epică, descriptivă, analitică etc., la timpul prezent. Amintirea este, de aceea, asimilată pînă la senzația de dispariție de acest artificiu al prozei moderne, în care, între fluxul memoriei și prezentul relatării, dispar aproape complet hotarele. Se creează, astfel, impresia unui prezent narativ atotcuprinzător, ceea ce sporește considerabil sentimentul autenticității. Evocarea devine ea însăși element

al relatării nemijlocite. În cele din urmă, în plan compozițional, totul se organizează în jurul ideii de înțelegere și de relatare a faptelor din interior, fără nici un efort de obiectivare, dimpotrivă, printr-o cît mai firească abandonare a prozatorului în însăși substanța narativă și descriptivă a operei. De aici și „eclectismul" de un fel deosebit nu numai al compoziției, dar și al modalităților de expunere, amestec firesc de acțiune epică, de vibrație lirică interioară, de descripție neînfrînată, de dialog ostentativ, aproape automat etc. Condiția clasică a epicului, ca atare, este insolit ignorată, romanul nu se mai mulțumește doar să nareze fapte și să caracterizeze eroi după procedeul portretului literar consacrat, ci își deschide porțile larg, pentru toate imixtiunile posibile : eseu, reportaj, poezie pură etc.

Încă din 1926 [1], scriind despre volumul I al *Medelenilor,* Camil Petrescu definea cu pătrundere specificul viziunii și al modalității epice la Ionel Teodoreanu. Esențialul ar consta, după Camil Petrescu, în „crearea, prin incidente de viață, prin înfățișarea directă a faptelor și oamenilor. Spre deosebire de metoda analitică și comentatoare. Întîmplările de *La Medeleni* sînt astfel o lungă serie de fapte povestite direct. În genere, conchide autorul recenziei, valoarea unor astfel de opere are valoarea incidentelor pe care le înregistrează".

Cel puțin pentru volumul I, *Hotarul nestatornic* (dar vom vedea că starea de lucruri se prelungește și în volumul II, *Drumuri),* observația lui Camil Petrescu ni se pare fundamentală. Am reținut și din mărturiile autorului că împărțirea în volume a romanului este impusă de criteriul axării problematicii întregii construcții pe cele trei etape caracteristice ale vîrstei eroilor centrali : copilăria, adolescența și tinerețea. Faptul atrage după sine prezența unor schimbări de viziune artistică, drept urmare a unor restructurări de ordin general compozițional cu totul sensibile ; aceasta, se înțelege, în sfera aceleiași viziuni și modalități de ansamblu.

Prima cunoștință directă a cititorului cu Medelenii — locul acțiunii romanului — se produce de fapt, o dată cu lectura uneia dintre narațiunile cuprinse în *Ulița copilăriei.*

---

[1] *Cetatea literară,* iulie 1962, rubrica intitulată *Cărți : I. Teodoreanu, La Medeleni.*

Este vorba despre *Vacanța cea mare*, a cărei acțiune are loc la Medeleni, caracterizat încă de pe acum, în acest chip, de către Sonia, într-o scrisoare adresată unei prietene :

„Any, sînt la Medeleni...

Auzi tu ce plin și ce involt sună : Medeleni !? Te-ntrebi : E numele firesc al unui clopot florentin ? al unui șipot de munte ? al unei cantilene ?

...În amurg, cînd se întorc cirezile de la pășune, tălăngile destramă un vaier plîngător, prin care lămuresc, silabă cu silabă : Medeleni... Medeleni...

Și-mi pare că ascult în glasurile acestea clopotele deniilor păgîne, prin care ogoarele, pădurile și apele jelesc pe nimfa sau zeița Medeleni..."

Cum se vede, tentația plasării în simbol și a acordării de valențe cvasi-mitice e prezentă încă de pe acum, Medelenii, în viziunea scriitorului, tinzînd să se constituie ca un univers situat incert la hotarul dintre realitatea obiectivă și idealizarea romantic-pastorală a acesteia.

De altminteri, *Vacanța cea mare* preludează romanul și sub alte aspecte, cum ar fi fundalul general al ambianței de familie și chiar tipologia personajelor. Ampla povestire e o cu totul izbutită repetiție generală a marelui spectacol ce va urma : trilogia *La Medeleni*. Să amintim, între altele, atributele de pur „medelenism" ale vieții de familie la moșie, cu buna dispoziție, cu hîrjoana nevinovată a copiilor, însoțiți de supravegherea afectuoasă și tolerantă a părinților, de perfecta armonie dintre aceștia și slugi, de sărbătoreștile și pe cît de poetizantele tot pe atît de abundentele preparative culinare, totul fiind circumscris într-un decor feeric, aproape paradisiac, căci ne aflăm în sînul unei naturi neîntrerupt binecuvîntată de soare, ziua, și de razele lunii, noaptea, năpădită de abundența roadelor și a florilor.

De asemenea, la nivel aproape individual, personajele povestirii sînt adevărate schițe de portret pentru tipologia romanului. Ștefănel prefigurează pe Dănuț, Suzica și Nuni, pe Olguța și pe Monica (deocamdată, la vîrsta lor, este greu de stabilit filiera exactă între primele și ultimele), și, în sfîrșit, mama poate fi considerată o primă și pregnantă apariție a bunei, visătoarei și romanticei doamne Deleanu.

Mutațiile ce se produc de la nuvelă la roman, în mod cu totul direct vizează volumul I al acestuia din urmă, *Hotarul*

nestatornic. Transferul este acela de la schiţa de studiu lirico-epică, elaborată prin simple mijloace de notaţie — un soi de poantilism, cum se exprima G. Bogdan-Duică [1] — la compoziţia minuţioasă, amplă şi nuanţată. Astfel, *Hotarul nestatornic* vizează proporţiile monografiei, mai exact, acest volum este un prim act al unei trilogii monografice. „Medelenismul" aici se defineşte în ceea ce el are mai intim caracteristic, în datele sale originare. Perfect motivat în determinările sale psihologice şi sociale, „medelenismul", în *Hotarul nestatornic*, artistic, se relevă ca o tentativă utopic-romantică, de a înfrîna sau de a mistifica, după împrejurări, solicitările iminente ale timpului. Aceste solicitări se orientează atît în direcţia timpului social-istoric, cît şi în aceea a timpului biologic-psihologic. Unitatea de viziune artistică a volumului este asigurată tocmai de marea capacitate a romancierului de a surprinde — mai bine-zis, de a sugera pînă la imponderabil — inextricabila întrepătrundere dintre cele două dimensiuni ale timpului.

Originalitatea *Hotarului nestatornic* stă în neobişnuita putere a scriitorului de a supune absolut toate datele existenţei unui unic scop : plăsmuirea unui univers de viaţă întru totul închegat, relativ autonom, capabil să se mişte, să evolueze în baza impulsiunilor şi resorturilor sale proprii. Cu alte cuvinte, asemenea *Amintirilor* lui Creangă, dar pe alte căi şi din alte perspective estetice, prima carte a *Medelenilor* propune un adevărat microcosmos. Foarte limpede, în acest sens, romancierul, prin Dănuţ, la finele volumului al doilea al trilogiei, se explică astfel : „Poem şi roman, mereu suprapuse. Contopire de viaţă şi de basm. Să aibă lectorul mereu impresia miracolului posibil, ca în epocile evanghelice, deşi acţiunea să fie în realitatea contemporană."

Tot ca şi la Creangă, aici identificăm, exceptînd infiltraţiile neosămănătoriste, sursa idilismului de structură, obiectiv necesar şi deci superior artistic al romanului. Aceasta asigură autenticitatea universului infantil creat de romancier pe întregul cuprins al *Hotarului nestatornic*.

Alegerea locului (moşia Medeleni) şi a timpului (vacanţa cea mare) în care se petrece acţiunea din *Hotarul nestatornic* nu este, desigur, de loc întîmplătoare, Ea, această alegere, co-

---

[1] G. Bogdan-Duică, *Societatea de mîine*, anul I, nr. 9, 1924, p. 194.

respunde întru totul viziunii artistice de ansamblu, în conformitate cu care se va organiza compozițional întregul volum. Numai astfel se creează cadrul spațial și temporal adecvat pentru investigarea abilă și naturală, condusă din interior, în structura „medelenimsului".

Eliberați de obligațiile vieții de școlari, organizată și dirijată de cei mari, acum, fiind în vacanță, micii eroi au posibilitatea de a fi ei înșiși, de a se manifesta ca atare. Totodată, Medelenii, așa cum se desprinde încă din *Ulița copilăriei*, constituie locul ideal, unde, din toate punctele de vedere, Olguța, Dănuț și Monica își pot releva din plin personalitatea.

Epic, *Hotarul nestatornic*, potrivit concepției scriitorului, trebuia să realizeze un joc continuu, compus din stări de spirit și fapte imprevizibile, de o inedită și fermecătoare incoerență, în care luminile și umbrele pricinuite de mișcările întortochiate ale sufletului infantil să se arate la tot pasul, în deplina lor candoare. Tot prin intermediul lui Dănuț, scriitorul precizează :

„Eroii să se joace mereu. Să fie într-o continuă recreație. Să nu-i amestece în nici o dramă a părinților sau a altor persoane mari. Nici o tragedie matură să nu le impuie gesturi de liliputani actori. Să-i vadă lectorul mereu jucîndu-se — profesioniști ai capriciului —, într-o vacanță ca toate vacanțele copilăriei, normală prin tot. Din cînd în cînd numai, viața, care treptat se adună în jurul lor, să fie vizibilă prin ceva : o melancolie, o durere. Atunci acea simplă prezență a vieții să arate sfîșietoarea vremelnicie a copilăriei — care să capete prin aceasta o umbră de moarte — și exactele ei dimensiuni de sătuleț la poalele unui vulcan."

„Contopirea de viață și de basm", în planul creației, se traduce tocmai într-un asemenea nesfîrșit joc la ale cărui norme protagoniștii se conformează de minune.

Asimilarea realului în materia imponderabilă a basmului, și invers, se produce încontinuu cu prețul unei atente și firești infiltrări a tuturor datelor vieții prin psihologia copilului. Îndeosebi Dănuț este acela care fantazează în acest sens, transferîndu-se, frecvent și de la sine, într-o lume a închipuirilor, mitologizată. Înzestrat cu o imaginație fecundă — semn al predispozițiilor sale de artist —, Dănuț evadează în ficțiunea pe care i-o inculcă lectura vîrstei. Ceea ce mai tîrziu nu va putea fi decît aventură a spiritului, acum, deși tot produs al

închipuirii, i se relevă ca un univers ce i se pare de-a dreptul palpabil, motivat, în interiorul căruia se mişcă în modul cel mai firesc. Este caracteristică împrejurarea că ori de cîte ori întîmplările vieţii nu se mulează pe înţelegerea sa idealizantă, împotrivindu-i-se sau nemulţumindu-l, eroul, ca un adevărat spiriduş, redimensionează totul, retrăgîndu-se în lumea închipuirilor extra-terestre. Miracolul se petrece frecvent, şi Dănuţ, ori de cîte ori simte nevoia, apelează la eroii săi preferaţi, la lumea acestora, cu virtuţile ei. De pildă, Ivan Turbincă nu se lasă niciodată prea mult aşteptat de sensibilul, orgoliosul şi melancolicul copil. Prea puţin dotat cu aptitudini de om al faptelor directe — de aceea, de pe urma înfruntărilor cu băieţoasa Olguţa, rămîne întotdeauna în inferioritate —, Dănuţ îi sancţionează pe adversari pe căi cu totul proprii, de o ineficacitate superbă. În timp ce Olguţa, hotărîtă şi provocatoare, taie sfoara de la smeul fratelui său, acesta recurge la acel soi de fapte care ţin de cea mai pură abandonare în ireal, prelungire, prin intermediul visului, a aspiraţiilor din timpul premergător somnului :

„Închizînd ochii, Dănuţ deschide turbinca lui Ivan...

...Dănuţ e paşă sau sultan : n-are a face ! Capul e înfăşurat într-un turban de sub care răsar două mustăţi ca două iatagane şi o păreche de ochi fioroşi... Doi colţi lungi ies prin gură rînjind. Colţii sînt împrumutaţi de la un strigoi !... Sultanul-Dănuţ era aşa de înspăimîntător, încît Dănuţ deschise ochii şi se răsuci pe-o coastă... Din odaia fetiţelor, s-auzea glasul Olguţei ; Dănuţ deschise ochii cu mînie."

Mai departe, visul se organizează epic, într-un autentic episod de roman de aventuri :

„...Sultanul stă pe tron de aur. De-a dreapta şi de-a stînga, două arăpoaice cu dinţi ca frişca pe crema de cafea flutură mari evantalii colorate. La picioarele tronului se înşiră mii de turbane aplecate pînă la pămînt. Toţi se închină sultanului. Numai doi harapi goi, negri şi buzaţi, cu părul des şi creţ ca icrele negre, stau drepţi ş-aşteaptă cu mîna pe securi..."

Reminiscenţele cotidiene ale realului sînt firesc inserate în plăsmuirea onirică, pentru că, în continuare, asistăm la următoarele peripeţii : „...Sultanul face un semn... Harapii înnoadă cozile Monicăi la coada armăsarului. Monica muşcă dintr-o caisă. Nu-i pasă ! Lasă că-i arată el sultanului !... O sută de mii de harapoaice s-abat asupra calului.

Harapii o înșfacă și pe Olguța. Olguța dă din picioare și se strîmbă la sultan. Așa ! Bine !... Harapul ridică securea..."

Micul erou, însă, ca și în viața reală, e un generos, și metamorfoza adhoc nu întîrzie să se producă. Întocmai ca în lumea basmelor, pe dată, din sultan fioros, Dănuț devine cavaler viteaz și dezinteresat : „Olguța e speriată ... N-are pe nimeni s-o apere decît pe fratele ei Dănuț... Și-ntr-adevăr, în fruntea unei oști, ca Mihai Viteazul, vine Dănuț, ucide pe sultan și pe harapi — turbanele fug — și scapă de la moarte pe Olguța și pe Monica. Olguța și Monica îngenunchează și-i sărută mîinile. El le ia pe șea și pornește, și pornește..."

Nici că s-ar putea, deci, un final mai apoteotic, mai înălțător !

Dar nu numai pe calea transferului în vis a cotidianului se produce redimensionarea realității la proporțiile percepției și sensibilității infantile. Jocul este atît de atotcuprinzător, încît chiar realități istorice imediate de mare ecou în contemporaneitate sînt asimilate trebuințelor respectivului joc. Astfel, potrivit credinței că pentru spiritul infantil nimic nu este imposibil, războiul ruso-japonez din 1905 devine și el sursă de inspirație, fiind pus în scenă, cu toată gravitatea vîrstei eroilor, în mediul „medelenist". Printr-un proces de parodiere inconștientă, pe care domnul Deleanu îl fixează malițios în versuri burlești de acest tip :

Potem-Kin și Kami-Mura
Au pornit dîrji la războl.
Foc și pară și oțel
Ura ! Ura !

S-au luptat cît s-au luptat
— Umplînd casa de dezastre —,
Prin salon, sofragerie,
Și prin locuri mai sihastre etc..

Dănuț și Olguța își „însușesc" identitatea celor doi vestiți amirali, angajîndu-se într-un război în miniatură, de o spectaculozitate pe cît de amuzantă pentru cei maturi, tot pe atît de gravă — dată fiind presupusa ei realitate — pentru cei doi copii.

Cu oarecare relativism, putem afirma că, în cazul Olguței, mistificarea infantilă a realității obiective se produce pe căi

contrarii celor uzitate de Dănuţ. Cel puţin în punctul de plecare, psihologic, temperamental, lucrurile se petrec astfel, chiar dacă în plan epic, mai exact, în materia „incidentelor de viaţă" — cum se exprimă Camil Petrescu —, cei doi eroi se întîlnesc adesea. „Antagonismele" dintre ei tocmai aici îşi au sursa intimă. Într-un sens mai larg, desigur aluziv, prin aceasta romancierul ţinteşte a releva primele zvîcniri ale veşniciei şi paradoxalei „rivalităţi" dintre sexe.

După o caracterizare a tatălui ei, Olguţa este un adevărat „drac îngeresc". Din această pricină, tenace, deşteaptă şi autoritară, înzestrată cu un simţ al realităţii deconcertant, ea nu se poate mulţumi nici un moment cu paleativele cufundării în visare, precum fratele ei. La ea, redimensionarea infantilă a realităţii se traduce prin obstinata ambiţie de a subordona tot ce o înconjoară aspiraţiilor ei foarte concrete, într-un fel. Temperament voliţional, Olguţa îşi asumă toate riscurile în vederea constituirii unui univers de fapte şi de concepţii al ei. Refuzînd sistemul de relaţii iluzioniste al lui Dănuţ, Olguţa tinde la asimilarea deschisă a însuşi punctului de vedere propriu celor maturi. În timp ce Dănuţ e un romantic, Olguţa e o realistă ; de aici aplecarea spre reverie a primului şi luciditatea de un farmec aparte a ultimei. Încă de pe acum, este evident că, prin Olguţa, romancierul doreşte să realizeze imaginea tipologică a feminităţii altoite pe trunchiul bogat în sevă densă al civilzaţiei moderne.

„Concurenţa" pe care Olguţa o face celor maturi, aşadar, se consumă pe planul celei mai palpabile realităţi, totul luînd, în cele din urmă, înfăţişarea unui inconformism de o candoare desăvîrşită. Teribilismul eroinei, vădit într-un întreg şir de „îndrăzneli" (subtilizarea borcanelor de dulceaţă, obstrucţii de tot felul faţă de Dănuţ, angajarea în discuţii grave, pe picior de egalitate, cu cei maturi etc.), nu tinde la altceva decît tot la alcătuirea unui univers existenţial autonom, care să asigure depline posibilităţi de afirmare a propriei personalităţi. Cu toate acestea, în ciuda fundalului său concret, psihologic, universul spre a cărui alcătuire tinde Olguţa, în felul lui, nu e mai puţin pueril şi mai puţin fantezist decît al lui Dănuţ. Dincolo de detaliile sale palpabile, lumea Olguţei, „cosmosul" ei, dacă se poate spune aşa, sînt tot o himeră, şi, într-un sens mai larg, tot o transpunere în ficţiune, fiindcă, şi aici, cuvîntul de ordine e tot jocul :

„— Nu mai pot! — gemu Olguța, combativă. M-am umflat. Mamă dragă, fă-mi și mie o cafea.

— Ia mă rog.

— Te rog, mamă.

— Cafeaua nu-i pentru copii.

— De ce?

— Fiindcă enervează.

— Atunci tu de ce bei?

— ...Fiindcă ajută la digestie.

— Și eu n-am digestie?

— Ai și fără cafea.

— Și tu ai nervi și fără cafea, mamă dragă, șopti galeș Olguța.

— Olguța, nu te obrăznici.

— Dacă mi-i poftă de cafea."

Inspirat, între cele două personaje — Dănuț și Olguța —, atît de deosebite temperamental încă de pe acum, dar, dintr-un unghi mai larg, atît de unitare în dezvăluirea dialecticii unui aceluiași fenomen psihologic, romancierul plasează pe Monica, adevărată punte de legătură, între polii opuși ai fenomenului în cauză. Monica, astfel, este o adevărată axă de simetrie, în sensul că ea este aceea care echilibrează și fixează linia de întîlnire și confruntare a celor doi frați. Deocamdată, artistic, în cazul Monicăi, demn de reținut este faptul că romancierul nu tinde la realizarea unei tipologii de mijloc, ci, printr-o excepțională intuiție creatoare, esențializînd cu mijloacele poeziei, el pune primele pietre la edificiul unei construcții caracterologice superior realizate.

Aceasta și explică, ni se pare, de ce Monica încă de pe acuma, epic, are o prezență voit incertă, vizînd dimensiunile imponderabilului. Așa cum se va întîmpla de-a lungul întregii trilogii, ea va avea, în primul rînd, poziția unei adevărate zîne bune, de o frumusețe fizică desăvîrșită, aproape extraterestră — un „înger blond", ca să folosim terminologia eminesciană — și de o psihologie atît de sublimat ideală, încît, practic, niciodată nu va putea fi definită. Într-un fel, fiind expresia deplinei idealizări poetice, Monica, dincolo de vîrstă, dincolo de scurgerea timpului, va fi întotdeauna imună la solicitările realității obiective, scriitorul evitînd cu bună știință s-o coboare din sfera existenței ei. De aceea, el se va folosi de

această eroină ca de un adevărat punct de reper în urmărirea meandrelor celor doi frați, care, de cîte ori vor suferi de pe urma loviturilor vieții, vor căuta alinare și liniște alături de Monica. Nu încape îndoială că Monica constituie una din treptele cele mai de sus pe care le cunoaște literatura română, în direcția mitizării romantice a ceea ce numim *eternul feminin.*

Nu e, de aceea, întîmplător că eroina lui Ionel Teodoreanu, chiar fetiță fiind, atunci cînd se prezintă cititorului în aspectul ei fizic, solicită din partea plăsmuitorului ei mijloace de portretizare de o factură cu totul aparte. Monica, și în această împrejurare, e mai mult o apariție de basm pe care sînt grefate subtil însemnele unui exotism romantic cuceritor, în așa fel încît ai zice că fetița coboară de-a dreptul din poveștile *Şeherezadei* sau ale îndepărtatului Orient :

„Monica, roșie ca suflată cu vaporos mărgean, ședea turcește pe divan, cu genele și umerii plecați și mîinile — în mînecile largi — încrucișate pe genunchi. Sfiala și kimonoul îi insuflase gesturile înguste ale japonezilor. Părul ei de aur tumultuos înflorise în coc nipon, prins cu pieptenii doamnei Deleanu... În rumen revărsat de zori, un pui de piersic înflorit, c-un paradis de aur pe creanga cea din vîrf, învelit de zeul livezilor cu kimonoul unei fetițe, ca să nu-i fie frig peste noapte : visul unui poet japonez îndrăgostit de piersici. Așa era Monica : o vignetă la începutul unei legende..."

În decursul romanului, de cîte ori se va opri lîngă personajul acesta, scriitorul va fi fidel viziunii portretistice de mai sus. Feminitatea Monicăi, atît de atrăgătoare încă de pe acuma, dar tot atît de indefinibilă — în ciuda pronunțatei tușe de senzitivism stilizat —, se va dezvolta tocmai pe o asemenea cale, amestec de realități idealizate și de basm himeric. Vom vedea însă că, surori bune cu Monica, alte eroine din epica lui Ionel Teodoreanu (Luli, din *Lorelei,* Milena, din *Turnul Milenei),* cel puțin prin finalitatea destinului lor, nu vor mai putea evita forța de atracție gravitațională a lumii reale și că vor bea din plin din cupa amară, otrăvitoare chiar, a acesteia.

În altă ordine de idei, trebuie spus că, în timp ce Dănuț este proiecția în ficțiune romanescă a însăși personalității spirituale a autorului, Monica exprimă cel mai pregnant fon-

dul intim al eticii, al viziunii artistice, proprii operei teodoreniene, în implicațiile ei superior și organic moraliste.

Dată fiind structura ei, de personaj-monadă, spre deosebire de Dănuț și Olguța, Monica este complet ferită de traumatismele morale pricinuite de instinctul de cunoaștere al vîrstei infantile. Cu senzitivismul ei elevat, Monica percepe lumea înconjurătoare, bucuriile și tristețile acesteia, într-un plan exclusiv afectiv, fără nici cea mai mică urmă de participare disociativă, rațională. Tentația abstractizării îi este complet străină. Binele și răul, pentru Monica, nu capătă niciodată forme de manifestare similare cu cele existente la Dănuț și la Olguța. Fire iremediabil contemplativă, de un paseism superb, Monica vine în contact cu aceste realități doar pe calea simțirii, neîncercînd-o niciodată tentațiile generalizării în planul ideilor, al abstractizării.

Comparativ cu Olguța și cu Dănuț, personalitatea Monicăi constă tocmai în lipsa acestei personalități, în sensul curent al ideii. Așa se și explică foarte bine de ce această fetiță, fără a se contrazice cîtuși de puțin cu ea însăși, aderă atît de firesc, în măsură egală, și la unghiul de vedere al Olguței și la acela al lui Dănuț, deși între cei doi există, cum am văzut, atîtea deosebiri de caracter.

Totodată, în această stare de lucruri, romancierul a intuit magistral, de o parte, mecanismul prieteniei subordonate între copii de aceeași vîrstă, dar de temperamente diferite și, de alta, primii muguri ai atracției erotice.

Simțul măsurii și autenticitatea notației, în relevarea acestui gingaș proces dublu, propriu vîrstei infantile, constituie una din marile calități de fond ale *Hotarului nestatornic*. Artistic, succesul se explică prin aceea că prozatorul, străin de orice ispită venită din partea axiomelor științei pure, în felul său, studiază și el problema (dar „pe viu“ și din interior !), fără a pierde din vedere nici un moment că, și de data aceasta, trebuie să se conformeze întru totul legilor „jocului“ propus încă de la început.

„Jocul“ este unul inocent-grav, pentru că el vizează numai în aparență gratuitatea, în fond nefiind altceva decît expresia adecvată a celei mai ardente sete de cunoaștere.

Chiar dacă acest proces al cunoașterii de sine și a lumii înconjurătoare, cum mai spuneam, nu se organizează pe sche-

lăria unui conflict epic riguros condus, evoluția lui, de-a lungul volumului, este totuși întru totul sesizabilă. „Incidentele de viață“ la care cititorul este martor, de la un capitol la altul, legate prin fire aproape invizibile, marchează pregnant mutațiile psihologice ce se produc în cazul celor trei mici eroi. „Jocul“ suferă restructurări revelatoare.

Romancierul, ca peste tot, uzează de mijloacele sugestiei poetice asimilate simbolului. Ca atare, este imaginat, pentru fiecare personaj în parte, cel puțin cîte un moment cheie de această factură.

La Dănuț, psihologic, drumul străbătut este acela de la evaziunea în universul de fapte miraculoase al lui Ivan Turbincă la himera potrivit căreia individul, spre a-și asigura deplina independență de acțiune și de gîndire, se poate dispensa de orice legătură cu restul lumii, organizîndu-și un trai al său, întru totul autonom, asemenea lui Robinson Crusoe. În acest din urmă caz, e o altă treaptă a tentativei de a mistifica solicitările timpului, într-un fel, o treaptă mai lucidă, dar, în același timp, de o durată mult mai mică.

Pentru Dănuț, primul moment al desprinderii din copilărie este similar cu dispariția lumii de basm în care se complăcuse pînă atunci, iar accentuarea conștiinței individuale atrage după sine sentimentul singurătății, cu toate consecințele sale dureroase. Este primul spasm al înstrăinării de sine. Ca și lui Dinu din *Vacanța cea mare*, lui Dănuț, dispariția celui din urmă basm al copilăriei i se relevă o dată cu realitatea insurmontabilă a reluării, în condițiile altei vîrste, a vieții de școlar. Intrînd sub supravegherea lui Herr Direktor, Dănuț își pierde pentru totdeauna copilăria și tot ce este legat de ea, de mirajele ei : „Acolo (în casa de la Medeleni, a copilăriei, n.n.), notează autorul, începeau poveștile cu Statu-Palmă-Barbă-Cot, cu Prichindel ... Acolo făurise Dănuț o lume măruntă, cu oameni mici ca literele, cu animale de statura majusculelor și căsuțe niciodată mai mari decît o carte de povești, să-ncapă în ele numai basme. Dănuț numai era uriaș —, dar ce uriaș cumsecade !... Era bine acolo ! Aceea era patria lui Dănuț, luminată de focul din sobă ca de un soare al copilăriei pe care dorm copii și visează pisici...

L-au izgonit.

Ce înalt era cerul ! Ce mare pămîntul !

Porni înainte spre livadă... Ce se întîmplase în turbinca lui Ivan ? Ce vînt veştejise, scuturase împăraţii, Feţi-Frumoşii şi poveştile ?

Turbinca lui Ivan era goală ?

Dănuţ mergea *singur*. Nimeni nu-l mai însoţea. Oştile care întotdeauna veneau în urma lui Dănuţ, sau îl aşteptau înainte, — pieriseră. Pustiu înainte, pustiu în urmă ! Din casă-l izgoniseră, înainte-l aştepta şcoala...

Turbinca lui Ivan era goală şi era grea fiindcă în ea intrase durerea din viaţă în locul celei din basm, cu duioasa apăsare de moarte a toamnei de păduri."

Ultima tentativă de a ţine timpul copilăriei în loc eşuează şi ea ; constrîns de realităţile vieţii, asemenea noului erou preferat, Robinson, care pînă la urmă îşi părăseşte insula, şi Dănuţ e nevoit să plece din copilărie definitiv. De data aceasta, scrie romancierul, „sufletul lui Dănuţ era o insulă din care plecase Robinson Crusoe, luîndu-şi numai căciula, umbrela şi papagalul".

Impulsionată de alte resorturi, potrivit cu firea ei băieţoasă şi scrutătoare, Olguţa continuă să-i „concureze" pe cei în vîrstă, făcînd, în acest sens, dovada unui mimetism debordant. Dacă pe Monica îi place s-o ştie neîntrerupt în propria-i subordine în înfruntările cu Dănuţ, în ce-i priveşte pe domnul Deleanu şi pe moş Puiu, Herr Direktor, şi-i asociază ca pe nişte egali, în acţiunile ei îndrăzneţe. În acest gust pentru poza masculină descifrăm în primul rînd tentativa eroinei de a depăşi condiţia propriei vîrste :

„— Mare drac mai eşti, Olguţa !

— ...Herr Direktor, ce faci tu cînd ţi-e ciudă ?

— Depinde ! Uneori înghit... Alteori...

— Alteori ?

— Alteori fumez !

— Eu înghit.

— Înghiţi ! Ce înghiţi ?

— Poamă, Herr Direktor, răspunse Olguţa, strivind în dinţi ca pe o alună, un fraged bob de busuioacă."

Îndrăznelile de băieţoi ale Olguţei, în *Hotarul nestatornic*, ating momentul culminant o dată cu episodul simbolic al uciderii enormei broaşte din heleşteul moşiei de la Medeleni.

Nu lipsit de înrîuriri ale epicii romantice (frecvente în opera lui Ionel Teodoreanu), în ceea ce priveşte implicaţiile

în ordinea fatalității destinului, episodul constituie un moment-cheie în direcția definirii caracterologice a eroinei. Strania broască prelungește în legendă tragic-grotescă existența uneia din străbunele Olguței, o anume Fița Elencu, hîdă și aprigă boieroaică, despre care se spun cele mai lugubre întîmplări ; între altele, circulînd și aceea potrivit căreia această femeie și-ar fi înecat din gelozie iubitul tocmai în heleșteul cu pricina.

Văzînd în strănepoata sa o posibilă răzbunare a destinului blestemat de care avusese parte, cu cinismu-i ieșit din comun, Fița Elencu nutrește o adîncă și neverosimilă afecțiune pentru Olguța :

„O singură slăbiciune avuse Fița Elencu — de nimeni știută : Olguța. Ochii negri ai fetiței de cinci ani nu se plecau în fața ochilor verzi. Cruțați de bătrînețǎ, ochii verzi urmăreau deseori, prin casă, pletele brune și fruntea scurtă și dîrz tăiată, ca pe o inscripție netălmăcită încă."

Nu același este însă și răspunsul, în planul sentimentelor, din partea Olguței. Simțind instinctiv prezența răului și a blestemului, fetița o va înfrunta pe Fița ori de cîte ori i se va ivi prilejul, tocmai spre a dejuca previziunile bătrînei. Încă de pe acum, sugerează autorul, Olguța se va angaja la o încrîncenată luptă cu propriul destin, a cărei traiectorie, ca într-o fatalitate, purcede tocmai din acest punct. Pentru moment, eroina iese învingătoare ; ucigînd broasca poreclită Fița, Olguța ucide ceva din frica apăsătoare, obsedantă, ivită încă din primii ani ai copilăriei :

„— Herr Direktor, nu se putea să scape. Trebuia s-o ucid.

— De ce, mă drace ?

— Așa... Fiindcă-mi era frică de ea, răspunse tare Olguța, ca s-o audă și Olguțele din trecut."

Eliberarea din blestem este însă momentană și, pînă la un punct, chiar iluzorie, căci în volumul al III-lea al romanului, urmărită de propriul destin, Olguța va reedita, la modul sublim-tragic însă, sfîrșitul ciudatei sale străbune. Mai observăm, în treacăt, că Fița Elencu inaugurează în opera lui Ionel Teodoreanu seria de personaje plăsmuite sub semnul monstruosului și al patologicului ; totodată, plasarea destinelor unor personaje în unghiul de cuprindere al fatalismului eredi-

tar începe cu *Hotarul nestatornic*, în speță, cu personajul Olguța.

În sfîrșit, evoluția „jocului", la Monica, cunoaște de asemenea căi proprii. „Nestatorniciile" vîrstei, la această fetiță iremediabil contemplativă, se manifestă în jocul nevinovat, pur al tulburării erotice. Amestec ingenuu de senzitivism și spirit contemplativ, Monica iese firesc din vîrsta copilăriei, abandonîndu-se „suferințelor" pentru Dănuț. Dată fiind firea ei, era firesc ca punctul maxim al acestei suferințe, expresie a crizei de vîrstă, să se materializeze într-un gest de o ineficacitate emoționant-încîntătoare. Spre a-l însoți cu afecțiunea ei pe Dănuț cînd pleacă la școală, Monica ascunde în bagajele acestuia cea mai frumoasă păpușă a ei, iar lîngă aceasta atașează un bilet ce conține prima ei declarație de dragoste : „Monica îl iubește pe Dănuț din toată inima"...

Dar în *Hotarul nestatornic* „jocul" angrenează în meandrele lui nu numai pe cei trei copii : Dănuț, Olguța și Monica ; acest „joc" este general, autocuprinzător, prinzîndu-i tot atît de puternic și pe cei maturi. Aceștia din urmă, într-un fel, devin și ei copii, totul petrecîndu-se sub semnul vîrstei și mentalității infantile.

Respectiva stare de lucruri nemulțumea profund pe E. Lovinescu, care spunea :

„Romanul scriitorului pleacă, așadar, în primul rînd, de la profunda eroare psihologică a credinței în posibilitatea unui roman de copii și numai de copii, neexistînd în nici o literatură din lume, căci *L'aube*, primul roman din seria lui *Jean Cristophe*, a lui Romain Rolland, sau *Fetița* și *Sînge*, admirabile fragmente din viața de copil a doamnei Hortensia Papadat-Bengescu, sînt retrospecțiuni ale maturității, în vîrsta copilăriei, sondagii și analize adînci, pe bază de amintire ale primelor recepții ale copilului — în fața vieții, în fața amorului mai ales ; reconstituiri de stări interioare, pe cale mai mult de devinație, de la originile vieții sufletești. Această literatură — conchidea criticul — e pur subiectivă, preanalitică."[1]

Dar ceea ce numim formula narațiunii — joc, punctată de incidente de viață psihologicește revelatoare, în romanul *La Medeleni*, este incompatibilă cu juxtapunerea, în plan na-

---

1 E. Lovinescu, *Op. cit.*, p. 143—157.

rativ, conflictual, a unui al doilea univers romanesc, al adulților. O asemenea operație ar fi fost similară cu cea mai de nedorit imixtiune, care ar fi impietat grav asupra unității de viziune.[1]

Într-un spiritual dialog critic imaginar[2] — între *Ego* și *Alter-ego* —, G. Călinescu observă pe drept că adulții, în *La Medeleni*, „trec discreți ca niște umbre spre a nu tulbura visul copiilor, dar trăiesc". Totodată, mai zice criticul, „autorul a știut să ni-i înfățișeze (pe adulți, n.n.) mai ales în acele ipostazuri ce-i coboară pînă la copilărie". În această privință, în *Hotarul nestatornic,* romancierul realizează cea mai mare performanță artistică o dată cu memorabilul episod al deghizării carnavalești, cînd sosește Herr Direktor cu darurile sale. „Uitarea" în vîrsta copilăriei a doamnei Deleanu (costumată în japoneză, alături de Monica), a domnului Deleanu (devenit pașă turc) și a lui Herr Direktor (în postură de eunuc al unui harem imaginar) este, aici, desăvîrșită. Ceea ce face pe una din servitoare să califice scena în acest chip :

„Să nu vă supărați, coniță ! Tare-i frumos ! Parcă-i la panoramă."

Din această perspectivă, maturii se încadrează întru totul idilismului de structură al viziunii „medeleniste". G. Ibrăileanu[3] avea deplină dreptate cînd vedea în domnul Deleanu „tatăl camarad, frate mai mare al Olguței și pînă la un punct copilul ei, epicureu, aproape *jemanfișist,* om care parcă înțelege totul, chiar cînd nu înțelege totul, suportînd greu sentimentul responsabilității, avînd întotdeauna resursa unui opti-

[1] Evident, ne aflăm în fața unui artificiu scriitoricesc, din fericire un artificiu foarte bine asimilat viziunii de ansamblu, în așa fel, încît el devine, pur și simplu, un element ce aparține intuiției și inspirației artistice. Toate acestea se explică pornind de la un adevăr psihologic elementar : întotdeauna, în plan existențial, apropierea dintre copii și maturi se realizează în baza unui compromis aparte din ambele părți : primii se joacă de-a oamenii maturi, iar cei din urmă, se înțelege, acceptă și ei jocul, copilărindu-se. E deajuns pentru oricine să fie atent la o conversație „amicală" între un copil și un matur, spre a sesiza conținutul „compromisului" respectiv ; altminteri, comunicarea între cei doi ar fi aproape cu neputință de realizat. Chiar și procesul de învățămînt, în școală, în primii ani mai ales, se bizuie pe un astfel de „joc", adevăratul talent al educatorului rezidînd în capacitatea sa de a se încadra perfect în acest soi de „joc".

[2] *Gîndirea,* anul VIII, nr. 1128.

[3] G. Ibrăileanu, *Op. cit.,* p. 196.

mism adînc în fața complicațiilor care i-ar reclama energie". În contrast cu dl. Deleanu și cu Olguța, care se conformează „medelenismului la modul spontan și instinctiv, fiecare în felul său însă, doamna Deleanu, mai observă G. Ibrăileanu[1], e „ființa care reprezintă, care deține normele medelenismului", în aceasta stînd sursa a ceea ce criticul numește „eterna discordanță dintre ea și Olguța, dintre normă și spontaneitate".

În sfîrșit, tot Ibrăileanu, în altă ordine de idei, fiind vorba de volumul al II-lea al trilogiei, *Drumuri*, nota că Ionel Teodoreanu își asigură deplina reușită, în ceea ce privește surprinderea psihologiei adolescentului, datorită faptului că, spre deosebire de alți scriitori, el purcede la lucru „fără nici un gînd teoretic".

Cu toate acestea, absența „gîndului teoretic" nu este totală în romanul *La Medeleni*, inclusiv în volumul I. Și aici identificăm sursa celuilalt gen de idilism, deosebit de cel de structură, anume a idilismului programatic, ideologic. Aici depistăm sursa „medelenismului" în aspectele lui discutabile, caduce, care, în diverse variante, își va vădi prezența în multe din scrierile lui Ionel Teodoreanu.

Paradoxal, dar în *Hotarul nestatornic*, autenticitatea artistică scade simțitor tocmai atunci cînd unele personaje ies din sfera „jocului" general al cărții și sînt orientate pe alte căi. În această împrejurare, romancierul abandonează zonele genuine, de eden contemporan ale „medelenismului" și încearcă problematizarea lor etică și social-istorică. Fenomenul se materializează în două aspecte : escamotarea contradicțiilor de clasă și acreditarea ideii potrivit căreia în societatea românească din primele decenii ale veacului nostru s-ar contura tot mai pregnant o așa-zisă contradicție de esență între psihologia moldoveanului și aceea a munteanului, cu profunde consecințe în mai toate compartimentele vieții sociale și individuale.

Este cît se poate de limpede că primul aspect izvorăște din credința intimă a scriitorului, împărtășită nu numai de sămănătoriști, dar și de prima generație postjunimistă — un Duiliu Zamfirescu, de pildă —, după care conservarea tradițiilor din veacuri ale moșierimii de viță străveche (pe al cărei trunchi, cum am văzut, la Teodoreanu, se altoiește spi-

[1] G. Ibrăileanu, *Op. cit.*, p. 187.

ritul revitalizant, dar înţelept-conformist, al burgheziei intelectuale din Moldova), ar anula de la sine sursa nemulţumirilor social-economice ale maselor ţărăneşti. Lăsăm, astfel, la o parte faptul că slugile din conacul de la Medeleni sînt cel puţin tot atît de fericite ca şi stăpînii lor, sau că ţăranii din sat înmărmuresc de emoţie, de sfială şi de admiraţie în faţa boierilor, deşi acţiunea se petrece, să nu uităm, în perioada răscoalelor ţărăneşti, din 1907. Să admitem că toate acestea se întîmplă întrucît scriitorul a dorit să pună viaţa din jur de acord cu atmosfera generală de bună dispoziţie, de exultare a existenţei protagoniştilor.

Din păcate, lucrurile nu se opresc însă aici, fiindcă Moş Gheorghe e în cea mai mare parte un personaj cu teză. Pînă la un punct, înţelegem intenţia romancierului de a crea, prin acest venerabil servitor, încă un termen de confruntare între cele două tipuri de psihologii, cea infantilă şi cea a omului bătrîn. În această privinţă, unele momente, dialoguri mai ales, între moş Gheorghe şi Olguţa sînt interesante, prin savoarea şi prin tîlcul lor, căci autorul izbuteşte să-l atragă în jocul copiilor şi pe bătrîn.

„— Nu mai tragi din lulea, moş Gheorghe ?

— Duduiţa moşului, toate le ştie !... — clătină din cap moşneagul. Ba trag eu, cînd am vreme ! Toate cu rînduiala lor.

— Da' acum de ce nu tragi ?...

— Da' caii cine să-i mîe, duduiţa moşului ?

— Cine ??... Eu.

— Bată-te norocul să te bată !

— N-ai tutun ? — îl cercetă Olguţa, imitîndu-l.

— Cumpără moşu ! etc."

Deci, dacă romancierul s-ar fi mărginit la asemenea semnificaţii, Moş Gheorghe ar fi rămas un bun personaj de idilă, de roman pastoral, a cărui prezenţă, mai ales cititorul tînăr, ar fi receptat-o cu plăcere. Mai departe, însă, tezismul invadează fără milă. Ionel Teodoreanu l-a vrut pe Moş Gheorghe adevărat prototip al slujitorului supus, demn şi înţelept. Astfel, idealul suprem de viaţă al bătrînului constă în devotamentul său idolatru pentru stăpîni ; nu numai că munceşte pentru aceşti stăpîni, dar înseşi roadele muncii lui trebuie să se întoarcă la ei. Semnificaţia scrinului cu mătăsuri pe care bătrînul le adună pentru Olguţa cînd va fi mireasă e prea

evidentă ca să mai insistăm. De altfel, testamentul bătrînului este şi el mai mult decît concludent:

„...Eu, Gheorghe Iernilă, lăs cu limbă de moarte casa şi gospodăria me copiilor lui Cuconu Iorgu Deleanu, adicătelea duducii Olguţa şi lui conaşu Dănuţ" etc., etc.

Am văzut cum caracteriza Mihai Ralea, din punct de vedere psihologic şi social, clasa burghezo-feudală moldovenească al cărui mediu constituie fundalul romanului *La Medeleni*. O primă dezbatere a temei prin abordare directă, artistică, o întîlnim în capitolul *Mediul moldovenesc*, al volumului *Hotarul nestatornic*. Într-un fel, acest capitol poate fi socotit ca o adevărată introducere cuprinzînd programul ideologico-artistic al temei în cauză, de-a lungul întregii sale opere. Nu credem că este o exagerare dacă afirmăm că aici Ionel Teodoreanu încearcă dezbaterea în plan artistic a unor idei aparţinînd lui G. Ibrăileanu şi prezente îndeosebi în lucrarea acestuia *Spiritul critic în cultura românească*, apărut încă din 1909. Preluînd unele generalizări grăbite ale lui G. Ibrăileanu [1], scriitorul crede că poate să vorbească de existenţa unor contradicţii ireconciliabile între spiritul moldovenesc şi cel muntenesc. Evident, nu pot fi negate întru totul unele diferenţe în această privinţă, avînd în vedere psihologia moldoveanului, de o structură mai contemplativă, mai predispusă spre reverie şi spre oarecare paseism (cu toate că nu trebuie să uităm că la eroii lui Sadoveanu asemenea trăsături de caracter se îngemănează firesc cu impulsivitatea, cu spiritul activ, justiţiar etc. !), spre deosebire de a munteanului, spirit mai practic, mai lucid, cu un simţ al realităţii mult mai acut.

Diferenţa specifică, pe această cale, nu e, deci, chiar atît de obscură, cum afirmă G. Călinescu [2]. În măsura în care scriitorul îi sesizează, în proporţii juste, formele de manifestare, trebuie să admitem că observaţiile sale sînt interesante şi adevărate. Atunci cînd nu alunecă în ditirambe (fiind vorba, de pildă, de „dulce tîrgul Ieşului") sau în pamflete neînfrînate (fiind vorba de „capitala care ucide", cum se exprima Cezar Petrescu), el oferă nu puţine pagini de lite-

---

1 Vezi şi D. Micu, *Poporanismul şi Viaţa românească*, Editura pentru Literatură, 1961.

2 *Istoria literaturii române...*, ed. cit., p. 669.

ratură bună. În aceste împrejurări, cititorul uită de „marile teze“ ale romancierului, fie că asistă la tînguielile de ființă „dezrădăcinată“ ale cucoanei Catinca Balmuş, fie că face cunoştinţă cu notaţii privind căldura toridă de pe marile bulevarde ale Bucureştiului, sau cu debitul verbal aglomerat şi asurzitor al vînzătorilor şi negustorilor ambulanţi de aici. De altfel, mai trebuie reţinut că însuşi autorul adoptă frecvent un ton uşor persiflant, detaşat, care tinde să-i atenueze poziţia generală faţă de ambele mentalităţi. În această privinţă, este caracteristică împrejurarea că cititorii romanului *La Medeleni* care s-au simţit lezaţi în amorul lor propriu, în latura patriotismului local, au fost în primul rînd ieşenii [1]. Ei nu puteau fi indiferenţi la aprecieri ca cele venite din partea lui Herr Direktor, care îl îndeamnă pe Dănuţ să nu urmeze şcoala la Iaşi, „într-un liceu dărăpănat, unde vin toţi desculţii şi nespălaţii — într-un liceu cu uniforme urîte“ etc., ca să nu mai vorbim de următoarea apreciere generală :

„Dragii mei, lenea moldovenească începe cu vorba moldovenească şi se încheie cu fapta moldovenească, se adresează Herr Direktor soţilor Deleanu. Voi nu vedeţi că limba noastră e făcută pentru femei şi taclagii ! Dulce — ce-i drept — şi molatecă, îngrozitor, deprimant de molatecă ! Parcă-i vorbită numai din puf, la gura sobei, cu jumătate de gură, între două cafeluţe cu şerbet, cu ochii cîrpiţi de somn.“

Arbitrariul începe însă de acolo de unde unor asemenea caracteristici li se acordă semnificaţii de principiu, absolute, pe care de fapt nu le au. Ionel Teodoreanu, speculînd dincolo de orice limite unele formulări ale lui G. Ibrăileanu, mută un fenomen obiectiv, de natură economică şi socială, de pe terenul real al societăţii burghezo-capitaliste, pe acela al unor generalizări pripite, nefondate. Anume, conflictul real dintre tradiţiile patriarhale (în Moldova poate mai bine conservate, deşi, judecînd după epica unui Al. Brătescu-Voineşti, nu s-ar putea spune că în Muntenia lucrurile erau cu mult deosebite) şi presiunea civilizaţiei moderne capitaliste este scos din cadrele lui obiective, social-istorice determinate, şi circumscrise punctului de vedere ce aparţine unui soi de neosămănătorism de coloratură moldovenească, să zicem.

---

[1] *Viaţa românească,* nr. 2, 1928 ; P. Nicanor et. Co, *D. Ionel Teodoreanu şi recenzenţii modernişti, Miscelaneea.*

Aşadar, falsitatea întregului eşafodaj teoretic este cît se poate de limpede, căci, cum pe bună dreptate afirmă G. Călinescu, „în cuprinsul unei naţii unitare diferenţele regionale nu pot duce decît la mici înţepături afabile“ [1].

Că, în acelaşi timp, întreaga construcţie teoretică a romancierului, atît de şubredă, ţinteşte să servească unui scop utilitarist, imediat, legat de confortul material şi spiritual al vieţii burgheze, nu mai comportă, de asemenea, nici un dubiu. În fond, pentru ce pledează Herr Direktor atît de categoric ca Dănuţ să urmeze şcoala în Bucureşti? Pentru că europenizatul inginer moldovean („moldovean stilizat *à l'américaine*, dar *made in Germany*, occidentalism, automobil, monoclu *self-gouvernament*“, zice G. Ibrăileanu [2]) vrea să asigure nepotului său un viitor prosper, în deplină conformitate cu idealul de fericire burgheză. În consecinţă, iată cum îi argumentează unchiul nepotului planul său:

„— Ia să-mi spui tu mie, Dănuţ, dacă vrei s-ajungi într-o zi la fel cu Moşu Puiu ?...

— Da.

— ...Să cîştigi şi tu bani — cît vrei —, să cheltuieşti cît poţi, să ai automobil, să porţi monoclu, — să fii, într-un cuvînt, stăpîn pe tine, şi cînd îi spune o vorbă să tremure ceilalţi în faţa ta şi să te asculte ca pe un rege...

— Da.

— Atunci, Dănuţ, *trebuie* (s.aut.) să faci cum zice Herr Direktor.“

Dar, să nu exagerăm cu deducţiile, pentru că, aşa cum se va vedea, planurile lucidului unchi nu se vor împlini de loc, căci Dănuţ nu-şi va ţine angajamentul, orientîndu-se pe alte căi ale vieţii. Aşa încît, teza va fi, pînă la urmă, cu totul infirmată de dialectica vieţii adevărate, ceea ce demonstrează că, totuşi, ca în multe alte opere ale sale, scriitorul se lasă dominat de forţa tiranică a acesteia, teoriile pulverizîndu-se adesea în materia autentică a creaţiei.

Intitulat semnificativ *Drumuri* (titlul preferat de autor în locul celui ales iniţial, *Dacă vecinii îmi omoară hulubii*), al doilea volum din *La Medeleni*, privit în independenţa sa relativă, este romanul adolescenţei. Cuprinderea monografică a

---

[1] G. Călinescu, *Op. cit.*, p. 671.
[2] *Ibidem*, p. 196.

existenței eroilor, la această vîrstă, este și aici evidentă, iar ceea ce numeam într-o accepție mai largă conceptul „medelenist" își dezvăluie noile valențe în chip cît se poate de pregnant.

Desigur, cititorii volumului I al romanului, curioși, se vor fi întrebat ce se va întîmpla peste ani cu copiii Dănuț, Olguța și Monica, în ce sens se va orienta destinul lor și, deocamdată, mai ales pe ce coordonate caracterologice se va sprijini formarea personalității lor ?

Prin urmare, nu numai pentru că scriitorul trebuia să satisfacă curiozitatea cititorilor (ceea ce la urma-urmei, estetic, nu constituie un argument), ci mai ales pentru că legile interioare, resorturile interne ale întregului volum *Hotarul nestatornic* o cereau, romanul trebuia continuat. Și aici se verifică afirmația dubitativă a lui Ibrăileanu după care întîia carte a *Medelenilor* este și nu este un roman al copilăriei.

Evident, toate aceste aspecte, importante din acele puncte de vedere ce țintesc să demonstreze organicitatea întregului roman, nu suplinesc în nici un fel necesitățile legate de aprecierea valorii artistice a celor două volume din *La Medeleni*, ce urmează după *Hotarul nestatornic* : *Drumuri* și *Între vînturi*.

Cum se sugerează și prin titluri, prozatorul își propune, în aceste două volume, să cuprindă alte două etape caracteristice din vîrsta eroilor, raportîndu-le pe fiecare la o idee caracteristică. Astfel, adolescența ar fi nemijlocit legată — ceea ce este perfect adevărat — de nevoia fiecărui erou — în egală măsură, instinctivă și conștientă — de a-și afla sau, în orice caz, de a-și fixa primele elemente ale drumului în viață ; cît despre tinerețe, aceasta este scrutată sub semnul unor acute și dramatice zguduiri, de ordin psihologic, dar și de ordin social, deoarece, pentru prima dată, eroii sînt constrînși, obiectiv și subiectiv, să-și ia integral răspunderea propriilor destine. Simplificînd întrucîtva lucrurile, așadar, în *Drumuri* sîntem invitați să observăm cum se diferențiază caracterologiile, iar în *Între vînturi*, date fiind aceste diferențieri, să asistăm la complicatul proces de fixare a personajelor, prin confruntări determinante cu diversitatea de factori morali și sociali pe care îi propune timpul, pe cele două pla-

nuri fundamentale ale manifestării lui : psihologia individuală și istoria.

La Medeleni, în volumele al II-lea și al III-lea, reia leitmotivul din *Hotarul nestatornic,* materializat în ceea ce critica a denumit spiritul „medelenist". În această privință, ca date obiective, revin vacanțele eroilor și locul unde ei și le petrec : Medelenii. Romancierul dorește deci să sugereze că, în întreaga lor existență, în afara „vacanței" copilăriei, eroii săi mai au parte doar de alte două etape ale vieții, de două „vacanțe", în care să se regăsească pe ei înșiși : adolescența și prima tinerețe.

Important este deci de a releva care sînt mutațiile și diferențierile de la o etapă la alta, de la o vacanță la alta.

Ideea de nestatornicie a vieții, implicată decisiv în primul volum, revine și în celelalte două. Excepționala valoare realistă a romanului *La Medeleni,* din acest punct de vedere, vine din refuzul sistematic de a escamota consecințele pricinuite de confruntarea personajelor cu timpul. Atît în *Drumuri,* cît și în *Între vînturi,* sîntem martorii unei tulburătoare operații de involuție a conceptului „medelenist" de la forma sa ideal-utopică, din *Hotarul nestatornic,* pînă la deplina sa dispariție, intrînd în sfera amintirilor, ca un mit îndepărtat, din ultimele episoade ale trilogiei. Așadar, ceea ce se plăsmuise cu atîta ardoare și încîntare poetică în prima carte a *Medelenilor,* în următoarele cunoaște tocmai un asemenea proces de dezagregare ireversibilă.

Comparativ cu *Hotarul nestatornic, Drumuri* și *Între vînturi* demonstrează incompatibilitatea ideii de autonomie a „medelenismului" cu dialectica evoluției caracterologice a personajelor. „Jocul" sublim mistificator de altă dată dispare, și în locul lui apare un altul, mult mai complicat și mai dramatic. Este jocul propriu-zis al vieții limitate în timp și în spațiu, după cum și în aspirații. Atît în a doua vacanță, cît și în a treia (în aceasta, pînă la ultimele consecințe) puritatea de altădată a „medelenismului" suferă deci un sistematic proces de imixtiune a factorilor exteriori.

Așa se face că cele două vacanțe din urmă se vor desfășura sensibil diferit de prima. Eroii — deși ei înșiși consecvenți în intimitatea psihologiei lor cu felul de a fi din copilărie (G. Ibrăileanu aprecia și el această „consecvență a

tipului cu el însuşi de-a lungul vremii" [1]), de data aceasta, apar angajaţi într-o confruntare deschisă, ca protagonişti, în tre „medelenismul" originar şi avatarurile psihologice şi sociale ale noilor vîrste. Este, totodată, interesant de reţinut că acţiunea celor două volume nu se mai petrece în exclusivitate la moşia Medeleni. Vacanţele sînt circumscrise într-o arie spaţială mult mai largă şi mai complexă. Este efectul procesului de vertiginoasă şubrezire a autonomismului „medelenist", căci cvasimitul, basmul din *Hotarul nestatornic* îşi pierd treptat consistenţa, în favoarea unor noi redimensionări ale realităţii.

Graţie organicei împlîntări în solul epocii a destinelor eroilor şi atentei analize a psihologiei lor prin raportări la spiritul vremii, cu următoarele două volume, dintr-un încîntător roman poematic, celebrînd vîrsta de aur a vieţii umane, *La Medeleni* devine romanul unei generaţii riguros plasate între coordonatele unui timp istoric determinat. Încă din 1928, Mihai Ralea [2] revendica o asemenea importantă semnificaţie pentru opera în cauză. Văzînd în Ionel Teodoreanu „scriitorul cel mai reprezentativ al generaţiei noastre", „o generaţie curioasă prin amestecul educaţiilor care au influenţat-o şi prin idealurile care au condus-o", pătrunzătorul eseist scria : „Sîntem mai ales o generaţie mixtă. Ante şi post-belică. Cei mai bătrîni ştiu bine ce înseamnă asta. Cu oarecare pretenţie, am putea spune că noi facem legătura între cele două lumi, despărţite deopotrivă prin amintiri şi prin aspiraţii. Dănuţ, eroul principal al romanului *La Medeleni*, este în multe privinţi adolescentul care am fost mulţi dintre noi. Psihologia lui e a noastră prin multe caractere."

Iată, de asemenea, cum evocă Ralea atmosfera spiritual-intelectuală a epocii, atît de caracteristică pentru avatarurile adolescentine ale lui Dănuţ :

„Pe atunci — *c'était le bon vieux temps* —, se preţuia romantismul şi literatura. Şi existenţa celor mai distinşi juni din acele vremuri — *hélas !* destul de îndepărtate — era mai ales literatura. Simbolismul mai avea oarecare credit, si cînd citesc predilecţiile lui Dănuţ îmi amintesc nu fără oarecare mirare cît prestigiu avea asupra noastră fadul şi manieratul Samain.

[1] G. Ibrăileanu, *Op. cit.*, p. 190.
[2] M. Ralea, *Op. cit.*, p. 64.

Dar ne înnebuneau pur și simplu aerele de spiritual și trist arlechin ale lui Laforgue, viața bizară în scurta și neînțeleasa ei ardoare a lui A. Rimbaud. Cărțile de căpătîi erau însă Baudelaire și Verlaine. Le citeam pe sub bănci în orele de latină la Liceul Internat și, sprijiniți pe înalta lor aristocrație estetică, dispreţuiam în vacanță, cu misoginismul firesc liceenilor cultivaţi, domnișoarele instinctive ori burghezismul teribil de ruginit al familiei."

Roman al adolescenței (ceea ce, pînă la acea dată, literatura română nu produsese încă), *Drumuri* e într-adevăr un document artistic revelator. E adevărat că volumul debutează cu o seamă de episoade în care revine teza așa-zisului antimuntenism al lui Ionel Teodoreanu, concretizat în situația idilicei familii de ieșeni dezrădăcinați a conului Mihăiță Balmuș, familie care face toate eforturile spre a respinge modul de viață bucureștean. „În casa din Popa-Nan, 24 — scrie autorul —, cucoana Catinca spulberase strădania ultimului proprietar de a întocmi în fața casei o grădină vanitoasă la care «să se uite gură-cască și vecinii ca la farfuria de salată rusească de pe tejgheaua restaurantelor».

Acum, grădina era o odaie afară în care «să poți sta oleacă la aer», la adăpostul viței sălbatice care acopere drumul dinspre stradă" etc.

Însă, chiar dacă „În casa din Popa Nan 24, cucoana Catinca decretase moldovenismul", nu e cazul să ne alarmăm prea mult și să facem din aceasta un cap de acuzare împotriva autorului, judecîndu-i opera în întregime. La o lectură cît de cît atentă a episoadelor consacrate familiei Balmuș, se observă lesne că de fapt autorul se amuză cu o bonomie discretă pe seama respectivei „drame", urmărind mai degrabă efecte de ordin pitoresc. E de mirare, deci, că nu o dată critica vremii a acordat acestui aspect din *La Medeleni* o atenție disproporționat de mare, în dauna analizei atente, orientată spre fondul real al romanului.

Iubitor de contraste romantice chiar și în ceea ce privește fundalul narațiunii, decorul, Ionel Teodoreanu apelează la asemenea elemente de pură atmosferă, spre a oferi un cadru cît mai potrivit, cît mai viu zbaterii eroilor săi. Astfel, Dănuț, în zbuciumatele și trecătoarele sale lamentații amoroase, trebuia să găsească o oază „a liniștii de altădată" ; ceea ce nu-i putea oferi locuința europenizată din Pitar-Moș, pusă la

dispoziţie de Herr Direktor, evident, află în patriarhala casă a cucoanei Catinca.

Prin Dănuţ, adolescent teribil, pe cît de precoce şi de extravagant, tot pe atît de romanţios şi de înhibat, în cadrele literaturii române, Ionel Teodoreanu recuperează o întreagă tipologie a literaturii europene, ce porneşte din wertherianismul goethean, trecînd, apoi, pe rînd, prin dezabuzarea mussetiană, prin sentimentalismul turghenievian şi chiar prin cel al lui Dumas-fiul, prin inconformismul iconoclast rimbaldean, prin dandysmul willdean etc., pentru a se ajunge, în sfîrşit, la cinismul gidean. Prin aceasta nu vrem să spunem că Dan Deleanu al lui Ionel Teodoreanu, artistic, face concurenţă tuturor personajelor din operele scriitorilor amintiţi ; dorim doar să relevăm că el probează, mai mult sau mai puţin pregnant, o asemenea polivalentă contaminare pe care numai factori ca cei amintiţi de Mihai Ralea o pot explica. Mergînd mai departe chiar, e necesar să ne întrebăm dacă personajul lui Teodoreanu şi, în general, în multe privinţe, întreaga sa operă, nu se înscriu în sfera unui fenomen de largă cuprindere pentru literatura română modernă. Aceasta, ca şi civilizaţia română burgheză, păstrînd proporţiile, a fost constrînsă, între cele două războaie, la un efort neobişnuit, spre a se pune de acord cu spiritul european al veacului, în direcţia unei atari acţiuni de recuperare estetică. La urma urmei, numai astfel ne explicăm ameţitoarea diversitate de tendinţe (unele diametral opuse şi, totodată, fără a putea spune care anume e dominantă) în peisajul literar-artistic al epocii ; e o situaţie greu de aflat aiurea, în alte literaturi.

Spre a-şi „argumenta“ personajul, romancierul îi acordă cel mai larg cîmp de acţiune. Ceea ce avea să preţuiască E. Lovinescu în volumele II şi III ale romanului — existenţa creaţiei în plan epic —, pune în subiect pe cei trei eroi din volumul I (cărora li se adaugă şi alţii : Mircea Balmuş, Tonel, Puiu Deleanu, Rodica etc.) şi îndeosebi pe Dănuţ şi pe Olguţa.

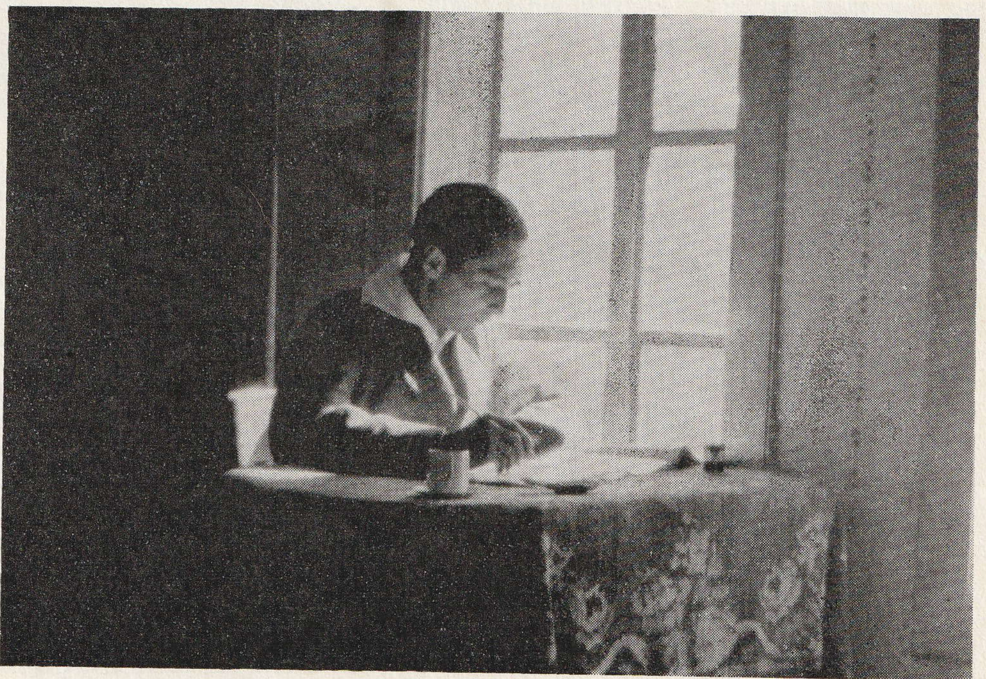
Elev în ultima clasă de liceu, Dan Deleanu aminteşte de Dănuţ de altă dată prin aceeaşi veşnică pendulare între stările de timiditate orgolioasă, dublate de predispoziţia spre reveria poetică, şi îndrăzneala necugetată de a-şi revendica preţuirea şi afecţiunea (dacă se poate, necondiţionat) celor din jur. Mai mult decît orice, în exaltarea sa, adolescentul

priveşte viaţa sub semnul absolutului, socotind că nici o piedică nu-i poate sta în cale, în vederea atingerii dorinţelor sale. Ceea ce de foarte multe ori nu se realizează pe deplin nici în decursul unei întregi vieţi de om (creaţia artistică, cariera în viaţa socială, prietenia, iubirea — mai ales aceasta !), personajul lui Ionel Teodoreanu e convins că poate obţine în cel mai scurt timp. Avem aici indiciul unei adevărate intuiţii a psihologiei exaltat-romantice a adolescentului.

În fond, Dănuţ, la această vîrstă, continuă să idealizeze realitatea, ca şi în copilărie, evident, însă la alte dimensiuni şi pe alte căi. Îndeosebi iubirea este axa în jurul căreia adolescentul îşi consumă arderile sufleteşti, făcînd din ea, cum e şi firesc, alfa şi omega întregii sale existenţe. Pe acest plan, epic, scriitorul nu e zgîrcit de loc cu personajul său. Într-o perioadă de timp foarte scurtă, Dan Deleanu, în afară de Monica, cunoaşte bucuriile şi tristeţile dragostei alături de trei partenere : Adina Stephano, Ioana Pallă şi Rodica, colega Olguţei. Departe de a se menţine în planul unor suspine şi lamentaţii contemplative, eroul este angrenat în hăţişurile celui mai direct amor veneric, scriitorul imaginînd episoade de un senzualism dezlănţuit, fără umbră de deghizare. În presa vremii şi în sînul opiniei publice, faptul a stîrnit aprigi dispute, fiind invitată la aceasta (din fericire, fără răspuns) să-şi dea părerea însăşi justiţia. O bună parte a criticii autorizate a respins volumul al II-lea al trilogiei tocmai pe motiv că scriitorul ar face loc celei mai neînfrînate recrudescenţe naturaliste. E. Lovinescu, care altă dată va afirma că în literatură singura formă de vulgaritate este lipsa de talent, acum spune că „în *Drumuri* senzualitatea sparge cadrele economiei operei şi se transformă într-un panssenzualism“ [1] ; Pompiliu Constantinescu vorbeşte de prezenţa unor „repetate exhibiţii de scene senzuale“, văzînd în volum un adevărat „Sabat de obsesiv erotism“ [2] etc. ; Nicolae Iorga este contrariat de ceea ce el numeşte „acest amestec curios cu fărîme de aur într-un abundent nisip vînturat în vînt“ şi

[1] E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, IV, Ancora, 1928, p. 143—157.

[2] P. Constantinescu, *Op. cit.*, p. 92, 93.



Scriitorul, la Agapia, redactînd ultimele pagini ale trilogiei *La Medeleni*



Cu G. Ibrăileanu



Cu Tudor Arghezi și Paraschiva Arghezi

MINISTERUL MUNCII, SĂNĂTĂŢII ŞI OCROTIRILOR SOCIALE
Personalului

București, 193

No. 2659

11210 DOMNULE,

Avem onoare a vă aduce la cunoştinţă că prin Inaltul Decret Regal cu No.2793 din 24 Iulie 1930, aţi fost numit Director al Regiei autonome a Teatrului Naţional din Iaşi, în conformitate cu art.20 din legea pentru organizarea pe base autonome a Teatrelor Naţionale şi Operelor Române.-

SUBSECRETAR DE STAT,
D. Ioan

Directorul Personalului,
George Bacr

Domniei-sale
Ionel Teodoreanu.
Domnului

Adresa prin care Ionel Teodoreanu este numit director al Teatrului Național din Iași



Cu Cezar Petrescu,
cel din stînga



Cu M. Sadoveanu,
la Constantinopole,
în 1931



Atelierul pictorului Ştefan Dumitrescu, cu portretul lui Ionel Teodoreanu şi al soţiei



La o şezătoare literară, Cernăuţi, 1938

de „senzualitatea rafinată și bolnavă" a romanului [1], iar G. Călinescu scrie că, „voind să evoce vîrsta tulburărilor sexuale, autorul presară cartea cu scene lubrice..." [2].

În schimb, G. Ibrăileanu, apărător din totdeauna al scriitorului, vede cu totul altfel chestiunea. Plecînd de la ideea că „în Dănuț din *Drumuri,* d. Ionel Teodoreanu a pictat, adică a început să picteze caracterul tulbure al adolescenței, amestecul de idealism și de impuritate", mai departe, criticul afirmă: „Senzualismul din aceste scene (dintre Dănuț și Adina, n.n.) e, în adevăr, grav, nu are nimic din *grivoiserie-a* care transformă naturalismul în pornografie [3].

Dar cel care îl apără pe scriitor cu o deosebită vehemență e un coleg de breaslă: Cezar Petrescu. Semnînd cu cunoscutul său pseudonim Ion Darie [4], autorul romanului *Întunecare* încerca să elucideze disputa, aducînd în discuție viziunea cea mai recentă ce-și făcea tot mai puternic loc în literatura cu adolescenți a vremii, pe plan european.

„Subliniez — scria, deci, Cezar Petrescu — înadins deosebirea răspicată între iubirea acută, poetică și unică în care se rezumă îndeobște romanul adolescenței, așa cum l-a oferit literatura pînă în ultimele două decenii, și între sexualitatea pe care a presimțit-o cu adevărate cruzimi Wedekind și o trăiește pînă la drojdia acră Dan Deleanu, ca și ceilalți eroi accesorii într-o măsură mai moderată, de-a lungul celor cinci sute de pagini din romanul lui Ionel Teodoreanu. Sexualitatea exasperată, lupta între carne și principii, carne și demnitate, amestec de umilință și de orgoliu, de vulgaritate și de scîrbă — temă care începe să nu mai fie nouă, de la Gide, Mauriac, Martin du Gard ori Lacretelle, încoace." „Dacă Ionel Teodoreanu a pus în sexualitate axa romanului său — conchidea autorul articolului —, nu a făcut-o așadar decît fiindcă sexualitatea e problema și criza capitală a adolescenței".

---

[1] Nicolae Iorga, *Istoria literaturii românești contemporane,* II Ed. Adevărul, 1934, p. 313.

[2] G. Călinescu, *Istoria literaturii române...,* p. 669.

[3] G. Ibrăileanu, *Op. cit.,* p. 198.

[4] Ion Darie, *Ionel Teodoreanu și romanul adolescenței, Gîndirea,* VI, nr. 6, 1927, p. 222—231.

În sfîrşit, la rîndul său, Mihai Ralea [1], ajungînd la concluzia că „redarea psihologiei vîrstei de optsprezece ani de către Ionel Teodoreanu e unică în literatura noastră", ceea ce „se poate considera comparativ cu marile literaturi occidentale", propunea explicaţii de ordin psihologic. Astfel, după M. Ralea, adolescentul Dănuţ pendulează între vis şi senzualitate, el, zice eseistul, „e mereu prins între simţuri şi reverie, construieşte prin cea din urmă şi cheltuieşte prin cea dintîi". Şi mai departe: „Această împerechere poate să pară *disonantă.* Numai în aparenţă însă. Visătorul, tocmai fiindcă brodează alături de realitate, fiindcă nu oferă simţurilor altă supapă mai efectivă, e exasperat, în tensiune, în excitare. Pe de altă parte, senzualitatea puternică, cînd nu-şi găseşte mereu căi de acţiune directă, se revarsă în vis, îi provoacă mereu temele. Visul e de multe ori o formă a sexualităţii."

Dată fiind această stare duală a psihologiei eroului, M. Ralea consideră perfect explicabilă pendularea erotică a lui Dan Deleanu între Adina şi Monica: „Între Adina şi Monica, conchide el, iată tocmai situaţia sentimentală a lui Dănuţ".

În fond, după ce a făcut cunoştinţă cu eroii autorilor citaţi de Cezar Petrescu şi după ce a străbătut paginile scrise în deceniile din urmă de un Alberto Moravia, J. D. Salinger, John Osborne, Tennessee Wiliams etc., cu adolescenţii lor angrenaţi într-un adevărat amor „cinic", spre a nu mai aminti de un Ernest Hemyngway sau de un William Faulkner, deci după toate acestea, este de-a dreptul imposibil ca cititorul de azi al scrierii lui Ionel Teodoreanu să mai aibă motive spre a-şi exprima indignarea, precum cel de acum 30—40 de ani.

Chestiunea e alta, aceea a supunerii la obiect, în sensul subordonării tuturor episoadelor unor stricte necesităţi în planul demonstraţiei artistice. Din acest punct de vedere, volumului *Drumuri* nu i se pot imputa decît unele lungimi excesive şi unele alunecări în melodrama lacrimogenă. Sînt carenţe care, dublate de punerea în circulaţie a unor personaje total înrobite instinctului erotic, consumat exclusiv la treapta biologică, vor duce spre o serioasă scădere a valorii

[1] *Op. cit.*

artistice în multe din romanele scriitorului (*Crăciunul de la Silvestri, Golia* [vol. II], *Secretul Anei Florentin, Hai-Diridam* și, parțial, *Tudor Ceaur Alcaz*).

În drumuri, cum am văzut, prezența senzualismului e departe de a viza scopuri în sine. Este o cale ce duce la o revelatoare examinare a psihologiei adolescentine. Dănuț, pe urmele eroului liric eminescian, aflat între Venera (Adina) și Madona (Monica), în cele din urmă (episodul Ioana Pallă îl eliberează definitiv de donquijotismul erotic adolescentin), se îndepărtează fără putință de întoarcere de tentațiile primei. Eliberarea de atracție pentru Adina (cum zice autorul, femeie „proaspătă și luminoasă ca o mandarină descojită", căci „singurul ei stil era trupul, pe care-l mînuia cum voia") și revenirea, la o treaptă nouă, alături de Monica, pentru Dănuț echivalează cu regăsirea propriei personalități, în momentul de răscruce al pășirii în vîrsta primei tinereți. În felul acesta, idealul de viață „medelenist", suferind mutațiile de rigoare, într-un fel, cel puțin în sens simbolic, triumfă și acum, în ciuda atîtor dislocări ce s-au produs între timp. Ceea ce nu putea fi întruchipat mai fericit decît într-o tînără pereche formată dintr-un artist cum este Dan Deleanu și Monica, expresie sublimată a tot ce are mai imponderabil eternul feminin. Anunțat încă din partea finală a volumului *Hotarul nestatornic*, studiul psihologiei adolescentului, în romanul lui Ionel Teodoreanu, cunoaște de fapt o deosebit de bogată gamă a nuanțelor, scriitorul fiind departe de a se limita la personajul Dănuț, acesta dezvăluind doar psihologia adolescentin-tinerească în ipostaza aparte a prototipului „artist". După procedeul juxtapunerii tipologice (de extracție romantică), scriitorul își confruntă eroul cu semeni de ai săi avînd cu totul alte conformații caracterologice. Astfel, direct sau indirect, colericului Dan Deleanu îi sînt opuși echilibratul, pudicul și perseverentul Mircea Balmuș, banala și simpatica lichea Tonel, epicureicul și practicul Puiu Deleanu. Prin aceștia, printre primii în epica românească, Ionel Teodoreanu dă la iveală elementele de bază ale romanului adolescenței liceene, care va cunoaște o mare proliferare în epocă, dar care, din păcate, va fi destul de repede și aproape total compromis de maculatura industrioasă a unui Mihail Drumeș sau de scabrozitățile scandaloase ale unei Martha D. Rădulescu.

În romanul *La Medeleni*, în afară de Dănuț, marea revelație tipologică o constituie cele două tinere eroine : Olguța și Monica, în volumul *Drumuri* și mai pregnant urmărite caracterologic prin compararea dintre ele și, apoi, prin confruntare cu Rodica, Adina și Ioana Pallă.

În direcția promovării tipologiei feminine de mare anvergură artistică, proza românească interbelică, se știe, are o contribuție decisivă ; eroinele Hortensiei Papadat-Bengescu, ale lui M. Sadoveanu, Camil Petrescu, G. Călinescu etc. fac o reală concurență personajelor masculine din epica vremii. Ionel Teodoreanu nu poate fi nici el omis de la această contribuție, locul lui fiind, în multe privințe, singular. Comparabile ca valoare artistică doar cu unele din tinerele fete ce populează epica Hortensiei Papadat-Bengescu sau cu Otilia din cunoscutul roman călinescian, eroinele lui Ionel Teodoreanu au totuși o cu totul ieșită din comun originalitate. Viziunea „medelenistă“ își imprimă puternic amprenta, diferențiindu-le net de congenerele lor. Poate că nici unele din personajele operei sale nu ni-l relevă pe Ionel Teodoreanu ca pe un mare portretist, precum cele două fete din *La Medeleni*. Reapariția Olguței și a Monicăi în volumele *Drumuri* și *Între vînturi* este de-a dreptul tulburătoare. Cititorul are sentimentul unei adevărate și miraculoase reîntîlniri cu ceva pe care numai idealul de perfecțiune clasică îl putea imagina. Critica a fost aproape unanimă în entuziasmul ei față de cele două eroine. În amintitul dialog socratic din *Gîndirea* [1], G. Călinescu, atît de nedrept în general cu ultimele două volume ale romanului, nu-și putea totuși înfrîna entuziasmul. Astfel, unul dintre interlocutori *(Ego)* se adresează partenerului său :

„— Spune dacă apariția celor două tinere fete nu are ceva din grația somptuoasă, din pudoarea aristocratică și mîndră a pînzelor lui Velasquez sau din suavitatea exuberantă a frescelor lui Melezzo da Forli“.

Cele două tinere fete, atît de armonios încadrate în compoziție, ca într-un tablou de gen, realizează, totuși, în linia elementelor incipiente din volumul I, două ipostaze distincte ale feminității.

---

[1] *Gîndirea*, VIII, nr. 1, 1928.

Băieţismul şi spiritul independent şi scrutător de altă dată, la Olguţa, printr-o fericită armonizare cu înfăţişarea fizică, acum, cunosc o desăvîrşită împlinire, pe un fond de feminitate latentă, dintre cele mai tulburătoare. Tot în dialogul din *Gîndirea*, G. Călinescu spunea că Olguţa e o adevărată Diană modernă, graţie eleganţei ei sportive. Criticul reţinea portretul surprins de romancier în momentul apariţiei tinerei fete între cei doi impunători ogari ai ei :

„Doi ogari, în goană paralelă, cu ondulări festive de serpentine şi boturi săgetătoare, se avîntară spre poartă. Din urmă, în fugă după ei, venea Olguţa cu racheta în mînă, îndemnîndu-i (...). Era zveltă şi flexibilă ca un arcaş adolescent. Picioarele, dezvăluite subt rochia scurtă de tenis, arătau muşchi de patinatoare cu fine oţăliri în dungi, pulpe vioaie, glezne înalte. Presimţeai genunchii dominatori de amazoană. Îmbrăcase pentru tenis o bluză-cămeşă cu guler răsfrînt şi mîneci scurte, — sub ţesutul căreia sînii mici nu tremurau, nici palpitau, dînd pieptului, mai curînd, relief de juvenilă şi impertinentă voinicie, decît tulburătoare feminitate.“

Fără îndoială, G. Ibrăileanu [1] avea dreptate cînd, în entuziasmul său, spunea că, prin plăsmuirea Olguţei, prozatorul atinge în scrisul său treapta creaţiei pure şi că are „halucinaţia vieţii“.

Într-adevăr, dacă în legătură cu Dănuţ autorului i se pot reproşa unele defecţiuni, cum ar fi excesul de demonstraţie livrescă, imixtiunea literaturizării, accese melodramatice şi chiar un anumit apologetism nereţinut, în ce-o priveşte pe Olguţa, simţul măsurii funcţionează fără greş.

Idealizarea Olguţei este, artistic, superior motivată, e structural proprie personajului şi, de aceea, latura verosimilităţii nu pierde nimic, dimpotrivă, cîştigă considerabil. Din perspectiva unei viziuni poetice robust-romantice, prin Olguţa, Ionel Teodoreanu a dorit să realizeze un adevărat personaj sinteză. E o tentativă de a pune de acord inefabilul şi statuarul frumuseţii feminine de tip clasic cu spiritul lucid, disociativ al femeii moderne, fără ca prin aceasta să se impieteze cu ceva asupra a ceea ce numim „mister feminin“, dimpotrivă, totul ţintind la potenţarea şi redefinirea contemporană a acestuia.

---

[1] *Op. cit.*, p. 182.

Întrebarea pe care pare a şi-o pune romancierul în subtext — şi, o dată cu el, şi cititorul — este însă următoarea : e compatibilă cu spiritul vremii, cu legile morale, scrise şi nescrise, ale societăţii o asemenea desăvîrşită existenţă umană?

Mult timp s-ar părea că aşa ceva este posibil, cititorul receptînd prezenţa eroinei cu încîntare, întrucît aceasta se află într-o fermecătoare stare de jubilare ; adolescentin — teribilista corespondenţă cu colegii lui Dănuţ, extravaganta escapadă la Bucureşti şi băieţismele de aici, malițiozitatea afectuoasă cu care îşi urmăreşte fratele îndrăgostit, prietenia protectoare faţă de Monica, vînătorile, exerciţiile de scrimă etc., toate acestea par a o exprima pe aceeaşi Olguţa, din copilărie. Tînăra fată ascunde însă mari rezerve de zbucium sufletesc feminin, pe care, deocamdată, timidul şi cam prozaicul Mircea Balmuş nu-i capabil să le incite, căci Olguţa e o fiinţă superioară, a arderilor bruşte şi totale. Ea e refractară stărilor de romanţiozitate prelungită, de aşteptări duretros-încîntătoare, precum Monica, cît despre practica flirtului superficial, gen Rodica, ar fi o impietate să ne aşteptăm la aşa ceva din partea ei. Olguţa e din rîndul exemplarelor feminine rare, în stare să problematizeze pînă la tragic iubirea. E, într-un fel, pandantul feminin al „sufletelor tari“ din opera lui Camil Petrescu. Poate că este singurul personaj din romanul *La Medeleni* care are vocaţia absolutului, ceea ce o plasează, la un moment dat, fără putinţa de a se mai sustrage, în zonele tragicului irecuperabil [1].

Însuşi autorul, în primele episoade ale volumului III, îşi va avertiza cititorii, scriind : „Olguţa nu vorbea niciodată lucruri serioase. Le ocolea poate. Dar seriozitatea era subt vorbele şi glumele ei, ca pămîntul sub pasul copiilor şi oamenilor mari, deopotrivă.“

---

[1] Sesizînd cu multă fineţe dialectica intimă a psihologiei personajului, Perpessicius descria astfel relaţia dintre cele două faţete ale caracterului Olguţei :

„*Drumuri* ne-au adus o Olguţă crescută în ani, în frumuseţe, în calitatea glumei, încă păstrînd aceeaşi linie medie a temperamentului ei. Aceeaşi bruscare a sentimentalităţii, aceeaşi comedie jucată ostentativ, pentru ca să ascundă, poate, adevărata dramă gemută în culise.“

Şi mai departe :

„Dar iată marele merit al d-lui Ionel Teodoreanu : Olguţa din *Între vînturi* adaugă eroinei de pînă acum o mască — dacă nu cealaltă

Apariția și trecerea bruscă a lui Vania, în cea de-a doua vacanță la Medeleni, pentru Olguța este de pe acum stranie și avertizant tragică.

Fondul psihologic dilematic al Olguței este și mai puternic reliefat dacă avem în vedere contrastul pe care ni-l sugerează autorul între ea și Monica. Străină de orice vocație spre dedublare, în vederea realizării dialogului cu ea însăși, deci incapabilă de a se distanța de propria-i condiție, Monica este mai departe expresia feminității în stare pură, insensibilă la traumatismele iscate de scurgerea timpului. Idealismul ei se convertește de la sine într-o superioară și lină adaptabilitate domestică, învederînd, pe această linie, însușiri de autentică și suavă Penelopă modernă. Nici că s-ar fi putut găsi o mai potrivită parteneră de viață pentru viitorul scriitor Dan Deleanu, decît Monica, atît de pură, de generoasă, de plină de tact, înzestrată deci cu deosebite disponibilități de soție-prietenă.

Prin Monica, în grațiosul său paseism romantic, Ionel Teodoreanu încearcă să consolideze viziunea „medelenistă", prin plăsmuirea acelui tip feminin pe care numai de mult trecuta literatură cavalerească a evului mediu, mistificat de legendă, îndrăznise să-l pună în circulație. Cu deosebirea că locul armurilor de altă dată, în romanul lui Ionel Teodoreanu, îl iau cărțile și manuscrisele lui Dănuț, pentru care Monica va avea o grijă și o afecțiune niciodată mai puțin sincere și duioase. La rîndul ei, „concurată", rînd pe rînd, de Adina, Ioana Pallă și Rodica, Monica, evident, va fi triumfătoare, pentru că, în plan erotic, idealul „medelenist", conform scumpelor teze ale romancierului, va trebui, cel puțin pe această cale, să-și vădească superioritatea și să supraviețuiască.

---

a fost adevărata mască sau dacă nu cumva amîndouă măștile pot coexista, cu alternantă intensivitate, în același suflet — de gravitate, de seriozitate de îndurerare. Olguța iubește. Cu franchețea cu care a fost cinică și veselă, cu generozitatea cu care a tîrît după dînsa viața ca un mic ciclon de bucurie, stîrnind sufletele, întețind ritmul, fără să smulgă însă pe nimeni din locul său, cu aceeași franchețe și cu aceeași generozitate este acum tristă. A fi întregit, cu elemente, în aparență așa de contradictorii, statura de grație a Olguței stă semnul romancierului și unul din titlurile de glorie ale d-lui Teodoreanu." (*Mențiuni critice* II, Editura Fundațiilor, 1934, p. 97—109.)

Cele trei rivale, ipostaze distincte ale amorului corupt (Adina exprimă senzualismul acefal şi nemijlocit carnal, Ioana e o exponentă a feminităţii degradate, de un mondeninsm cinic şi extravagant, apologetă a freudismului, iar Rodica nu-i decît desăvîrşita întruchipare a submediocrităţii feminine sub toate aspectele, sensibilă la atracţiile de moment, incapabilă de pasiuni intense, fie şi în plan strict senzual), oricît l-ar tulbura pe Dănuţ, nu pot suplini ceea ce numai Monica e capabilă să ofere : poezia şi statornicia fericirii conjugale, la nivelul unei depline înţelegeri idealist-romantice.

Dacă adolescenţa eroilor, în *Drumuri*, se zbate contradictoriu între nostalgia înfiorată pentru candorile copilăriei medeleniste şi solicitările implacabile ale pătrunderii obstinate în viaţa celor maturi, cu toate consecinţele ce decurg de aici, în schimb, tinereţea, refuzînd tot mai hotărît paleativele regresiunii în trecut, este constrînsă să dea piept direct cu realitatea extramedelenistă. În aceste împrejurări, volumul al III-lea al romanului, *Între vînturi*, nu face decît să demonstreze imposibilitatea unui eficient acord între „medelenismul" originar şi noua treaptă a existenţei eroilor.

Confruntarea dintre universul „medelenist" şi istorie, marcată de primul război mondial şi de urmările acestuia, se dovedeşte fatală pentru primul. Epoca jazz-band-ului, cum o numeşte autorul, se dovedeşte a fi cu totul neprielnică idealului social-moral de viaţă de timp „medelenist". Volumul *Între vînturi*, cu accente de inconsolabilă melancolie, relevă răspicat tocmai un asemenea adevăr.

Artistic, în totalitatea sa, volumul este extrem de inegal, poate cel mai inegal din cele trei. Autorul n-a rezistat tentaţiei de a aşterne pe hîrtie, fără discernămînt, tot ce-a putut imagina în legătură cu eroul său favorit (obsesie a propriilor experienţe, probabil !), Dan Deleanu, în faza de început a carierei sale duble, de avocat şi de scriitor. E posibil ca prin amplele capitole consacrate lui Dănuţ în cel de-al treilea volum Ionel Teodoreanu să fi tins la realizarea, ca să zicem aşa, a unui roman în roman, în sensul urmăririi minuţioase a procesului de formare a unei conştiinţe de artist.

Numai că, pe lîngă faptul că, epic, locul acestor capitole, în ţesătura romanului, este discutabil (însuşi Perpessicius [1],

---

[1] *Menţiuni critice*, II, Editura Fundaţiilor, 1934, p. 97—109.

atît de consecvent afectuos cu romancierul, scria că această parte a cărţii are un „caracter parazitar“, Ionel Teodoreanu lăsîndu-se „furat de episodism“), trebuie spus că scriitorul nu dovedeşte deosebite aptitudini pentru o proză de idei, de analiză directă, pentru proza-eseu, aşa cum au cultivat-o unii dintre contemporanii săi. În realitate, lungile părţi din roman consacrate devenirii lui Dănuţ ca scriitor, pe lîngă supărătoarea lor factură digresivă, sînt de un strident conţinut diletantic-eseistic, minate de un soi de estetism banal, speculat excesiv, nelipsind, din nefericire, nici anumite infiltraţii xenofobe, care vor degenera într-un adevărat şi nedorit şovinism, în *Tudor Ceaur Alcaz*. Relatările despre revista *Viaţa contimporană*, cu mentorul ei (prea străvezie şi inabilă trecere în roman a realităţilor de la *Viaţa românească*, redactorul nefiind altul decît G. Ibrăileanu), sînt, de asemenea, cu totul jurnaliere, impietînd grav asupra fondului de ficţiune epico-lirică a cărţii. Desigur, despre *Viaţa românească* şi despre G. Ibrăileanu, cititorul operei lui Ionel Teodoreanu află mult mai multe şi mai interesante lucruri parcurgînd paginile din *Masa umbrelor*. În sfîrşit, tot de persoana lui Dănuţ în acest volum sînt legate cîteva ample incursiuni în mediul judiciar. Oricît de interesante, pătrunse de ascuţite observaţii critice (mediul acesta va reveni frecvent în opera scriitorului), respectivele pasaje totuşi nu-şi justifică pe deplin prezenţa în economia romanului ; ca să nu mai vorbim de faptul că relatările în legătură cu procesul Sabaki sînt de un gust literar destul de dubios, din cauza excesului de amănunte senzaţionale, prin cruditatea şi picanteria lor. De altfel, aceluiaşi gust necenzurat se datorează şi prezenţa inutil detaliatelor peripeţii şi imagini de la barul Pavilion, unde imixtiunea licenţiozităţilor şi a obscenităţilor este de-a dreptul supărătoare ; cu atît mai mult cu cît, în unele scrieri viitoare ale prozatorului, ele vor primejdui, cum vom vedea, însuşi fondul realist al naraţiunii.

În general, e de remarcat că în ultimul volum al trilogiei Dănuţ ar fi avut nevoie de o mult mai redusă atenţie. Finalitatea evoluţiei sale era îndeajuns de limpede argumentată încă din *Drumuri*. Aici n-ar fi fost necesare decît doar cîteva punctări epice, care să facă legătura cu deznodămîntul din epilogul trilogiei.

Ceea ce salvează volumul *Între vînturi* de la cădere sînt însă părțile (destul de întinse și ele) consacrate Olguței. Am văzut că, inițial, acest ultim volum al romanului trebuia să împrumute numele acestei eroine, fapt ce nu s-a mai întîmplat, probabil, din cauză că romancierul n-a rezistat tentațiilor monografiei epice.

Perpessicius scria că al III-lea volum al romanului „e iubirea și moartea eroinei Medelenilor" [1], iar E. Lovinescu aderă mai mult la acest volum pentru că „e mult mai organizat și este străbătut și de un suflu dramatic, care, venit de dincolo de conștiință, trece peste anecdotă" [2], calitatea din urmă fiind raportată de critic la personajul Olguța, despre care mai tîrziu avea să scrie că „are o personalitate definită și descrie o curbă a vieții căreia, deși neprevăzută, tragica iubire îi adaugă un răsunet mai adînc" [3].

Dragostea Olguței pentru rătăcitorul și anarhicul Vania Dumșa (recrudescență întîrziată, la noi, a „oamenilor de prisos" din romanul clasic rus) e asimilată de scriitor unei adevărate viziuni de romantism crepuscular, așa cum acesta avea să-și prelungească existența și în romanul francez al epocii, inclusiv în epopeea introspectiv-epică a lui Proust, *În căutarea timpului pierdut*. Dată fiind adîncimea sensibilității ei, multă vreme reprimată, căreia autorul îi adaugă cu măsură motivația ereditară, Olguța, ca într-o dramă a destinului, în ciuda lucidității ei, nu are de ales, căci fatalitatea e mai puternică decît orice. Atracția pentru Vania, ivită în sufletul ei ca un blestem sublim, refuză să-și fixeze contururile în timp și spațiu. „De mult, notează romancierul, dar înăbușit, feminitatea ei treptată știa că undeva există un om — de care nu-și mai amintea, pe care nu-l întîlnise în cărți, frumos fiindcă era urît, dînd prin dezordine vibrația puterii lui severe. Îl aștepta, găsindu-l uneori în muzică ; niciodată în viață." Sau : „Și poate că același om, al cărui chip îl uitase, de mult plecat din casa părintească, rătăcitor ca vînturile prin lume, — în clipele cele mai fericite, petrecute în

---

[1] *Op. cit.*

[2] *Istoria lit. române contemporane*, IV, 1928, ediția citată, p. 143—157.

[3] *Istoria literaturii române moderne*, 1900—1937, Socec, 1937, p. 212.

adăpostul părintesc, o făcea să dorească plecarea în noapte, alegîndu-şi ca deviză versurile lui Villon :

En ce temps que j'ay dit devant
Sur le Noël, morte saison
Que les loups se vivent de vent
Et qu'on se tient en sa maison,
Pour le frimas, près du tison.
Me vint un vouloir de briser
La trés amoureuse prison
Qui souloit mon coeur debrisir...

Astfel — încheie pasajul autorului —, prin voia mormintelor şi scriptura vieţii, copilul cel mai iubit al domnului Deleanu, copilul cel mai vesel al casei Deleanu, părăsind căminul părintesc, se îndrepta dincolo de pragurile blînde, după ultimele stele verzi ale neamului Dumşa, cele purtate sub fruntea răzvrătită de strigoiul Fiţei Elencu."

Prin Olguţa, cu zbuciumul ei fără leac şi cu sfîrşitul ei tragic, în finalitatea sa, „medelenismul" sparge cadrele unui simplu concept etico-social şi este asimilat structural valorilor etern-umane, în ceea ce acestea au mai sublim. De fapt, „medelenismul" supravieţuieşte artistic propriei sale condiţii ideologice, dezvăluindu-şi implicaţiile sale cele mai viabile.

Cititorul de azi va fi, desigur, prea puţin impresionat de tînguiala cuprinsă în paginile finale ale romanului, privind moartea aşezărilor „de altă dată", a aristocratismului moldovean (vinderea Medelenilor, al cărei nou stăpîn nu este decît mediocra şi prozaica Rodica, devenită soţia negociată a afaceristului Bercale, fost client al domnului Deleanu, ruinarea aristocratului pictor Alexandru Pallă şi decăderea pînă la semiprostituţie a Ioanei etc.) şi va recepta tocmai ceea ce se înscrie în zona valorilor morale permanente, Olguţa fiind tocmai aceea care le chintezenţiază.

„Olguţa era un vînt de larguri", spune Monica în replica finală a epilogului. Ionel Teodoreanu demonstrează, patetic şi profund, că, în condiţiile invaziei totale a mercantilismului celui mai exacerbat, o fiinţă capabilă de un asemenea zbor, fatal, nu poate sfîrşi decît printr-o totală prăbuşire. Olguţa, în inadaptabilitatea ei, exprimă, în fond, protestul celor mai candide şi mai generoase vîrste ale omului, protest adresat unei umanităţi sfîşiată de propriile-i păcate.

Avînd o vocaţie de foarte scurtă resipraţie pentru sublimul „medelenist", Mircea Balmuş eşuează de la sine în cel mai prozaic conformism domestic, după toate regulile confortului burghez. Dănuţ, în schimb, pendulînd între rutiniera slujbă de avocat şi vocaţia pentru literatură, vegheat de suava Monica, rămîne singurul mandatar al vîrstelor trecute. Prăbuşit în neant, edenul „medelenist" va trece, prin pana viitorului romancier, în ficţiune, recucerindu-şi pe această cale condiţia originară, de mit, de poveste, aşa cum, de fapt, apare, din perspectiva anilor trecuţi, orice copilărie şi orice adolescenţă, retezate brutal de solicitările insurmontabile ale vîrstelor ce urmează.

3. „REMINISCENȚELE" TRILOGIEI „LA MEDELENI"
(BAL MASCAT; PRĂVALE BABA)

Opinia aproape unanim încetățenită de critica interbelică (E Lovinescu, G. Călinescu, N. Iorga) și preluată de puținele cercetări actuale (studiile citate ale lui Ov. S. Crohmălniceanu și Marin Bucur), potrivit căreia în aria prozei de invenție, Ionel Teodoreanu, artistic, se impune doar prin cele două scrieri de tinerețe — *Ulița copilăriei* și *La Medeleni* — ni se pare pe cît de exagerată, pe atît de restrictivă.

Sigur, *Ulița copilăriei* și *La Medeleni* sînt operele de căpătîi ale prozatorului, și, în ciuda așteptărilor și speranțelor lui G. Ibrăileanu, Ionel Teodoreanu, în esență, nu s-a putut depăși în decursul prodigioasei sale activități de după cele două scrieri de tinerețe. Nu e mai puțin adevărat însă că autorul *Medelenilor* a fost în permanență animat de dorința de a lărgi sfera problematică a scrisului său și de a promova o cît mai mare diversitate de modalități romanești.

De altminteri, este semnificativ să constatăm că, încă înainte de a încheia elaborarea trilogiei *La Medeleni*, el reflecta cu toată gravitatea la direcțiile viitoare ale evoluției sale ca romancier. Fără a-și propune o totală ruptură cu stilul abundent metaforic din *Ulița copilăriei* și din *Hotarul nestatornic* (dimpotrivă, cum se va vedea, revendicîndu-se în continuare, de aici, în anumite privințe), Ionel Teodoreanu

are, încă pe de acum, conştiinţa necesităţii impuse de adecvarea stilului la tema, la problematica romanului [1].

O cercetare atentă a întregii creaţii teodoreniene confirmă nu o dată temeinicia unor asemenea aspiraţii. Se poate spune cu suficientă siguranţă că de pe urma unor neîntrerupte căutări au rezultat cel mai puţin alte patru-cinci romane demne de a fi analizate cu toată obiectivitatea şi de a fi repuse în circulaţie, prin retipărirea lor.

Însăşi tema din *La Medeleni* — avatarurile copilăriei şi adolescenţei — revine în chip direct în cel puţin două din romanele de mai tîrziu ale scriitorului: *Prăvale-Baba* (1939) şi *Bal mascat* (1929).

În linii mari, prima scriere poate fi pusă în relaţie mai directă cu volumul I al trilogiei *La Medeleni*, respectiv cu *Hotarul nestatornic*, iar a doua, cu volumele II şi III, deci cu *Drumuri* şi *Între vînturi*.

Prăvale-Baba, într-o viziune uşor folclorizată, cu discrete înrîuriri de romantism sadovenian, dar şi cu unele evidente note de bonomie moldovenească tip Creangă, e de fapt expresia unei adevărate replantări, într-un alt sol de viaţă psihico-socială, a ideii de eden infantil *sui-generis* din prima carte a *Medelenilor*. Locul acţiunii, tîrgul patriarhal Prăvale-Baba, uitat de timp şi de civilizaţia modernă, constituie mediul perfect adecvat în care isteţul şi puţin ciudatul copil Fănuţă îşi petrece în voie copilăria. Ca o mică sălbăticiune a codrului, odrasla voinicului pădurar Ştefan Damaschin şi al devotatei şi hieraticei Domnica, soţia acestuia, face cunoştinţă cu lumea din jur mai mult pe căile iniţierii gnomice, hrănindu-se din înţelepciunea din veac a candidului şi înţeleptului beţiv Ilie, zis Pînişoară — pentru nemărginita sa bunătate şi pentru inflexibilul lui spirit de dreptate. Pe urmele lui Dostoievski şi, mai apoi, pe ale lui Gorki, dar în cadrele unei proze de pură fantezie lirico-epică, Ionel Teodoreanu, alăturîndu-i pe cei doi, pe micuţul Fănuţă şi pe vagabondul Ilie Pînişoară, lampagiul tîrgului, sugerează ideea că în lumea modernă adevărata înţelegere a vieţii în latura ei sublimă şi originară n-o mai au decît fie copiii, fie dez-

[1] I. Valerian, *De vorbă cu d-l Ionel Teodoreanu*, în *Viaţa literară*, din 11 decembrie 1926 (anul I, nr. 31).

moştenitii sorţii, care, deşi bătrîni, rămîn şi ei tot copii, ceea ce le permite prelungirea şi conservarea ingenuităţii peste trecerea timpului. Ca şi în volumul I din *La Medeleni,* aşadar, avem de-a face cu refuzul imixtiunii rigorilor vieţii adulte, care nu fac decît să altereze fondul originar, aplecat spre edenic, al existenţei individuale.

De o sensibilitate extremă, pe măsură ce timpul trece şi necazurile vieţii îl încolţesc, Fănuţă nu face de loc dovada capacităţii de adaptare la noile realităţi. Ingenuitatea lui infantilă este incurabilă, totul convertindu-se într-o excepţională şi precoce înclinaţie pentru artă, anume, pentru pictură. Înţelegerea lucrurilor din partea autorului şi în acest punct este limpede: unica formă de conservare a sensibilităţii infantile o constituie refugiul în himera artei. Dar, paradoxal, însăşi parcurgerea acestui drum, pentru Fănuţă, date fiind vicisitudinile mercantile ale existenţei sale de artist, echivalează cu alunecarea tot mai vertiginoasă în drama dezrădăcinării, a înstrăinării de matca de la Prăvale-Baba. Aşa încît, eroul e strivit în toate compartimentele vieţii sale: bolnav atît trupeşte, cît şi sufleteşte, lui Fănuţă nici arta nu-i va putea atenua nostalgia raiului de la Prăvale-Baba. Sfîşiat, ca în parabola fiului risiptor, Fănuţă se va întoarce pe meleagurile natale, unde, sosit prea tîrziu, îşi va da sfîrşitul.

Şi totuşi — în ciuda celor afirmate mai sus cu privire la descendenţa sa din cartea întîia a *Medelenilor* —, la un examen mai atent, vom observa că *Prăvale-Baba,* în planul ideii artistice, se diferenţiază prin cîteva note cu totul caracteristice, ce se cer neapărat relevate. În acest roman, „teza“ „medelenistă“ — conservarea obstinată a candorilor proprii vîrstelor de început ale omului — este altoită pe ideea de largă circulaţie în romanul vremii a incompatibilităţii dintre aspiraţiile creatoare ale eroului şi dinamica social-etică a unui anumit timp istoric. Este vorba de acel timp ce marchează ascensiunea orînduirii burgheze spre faza steriotipizării şi uniformizării industriale, paralel cu fenomenul de totală mercantilizare a artei. Ca şi în alte scrieri ale sale, în aparenţă paseist, în limitele unei proze de fantezie pură, Ionel Teodoreanu se înscrie, la modul său original, în actul şi dramaticul dialog al romanului interbelic cu timpul social-istoric. În fond, personajul Ştefan Damaschin propune o ipostază individuală nouă la tipologia atît de diferenţiată a inadaptabili-

lor din piesele de teatru şi romanele lui Camil Petrescu, din unele dintre romanele şi, respectiv, nuvelele şi povestirile lui Mihail Sadoveanu, Cezar Petrescu, Gib Mihăescu, Anton Holban şi alţii.

Dintr-un ciudat şi indicibil amestec dintre viziunea romantic patriarhală a prozei moldoveneşti şi acuitatea în a problematiza destinul individual la modul romanului modern cazuistic, rezultă, aşadar, acest tip de inadaptabil sui-generis, care se numeşte Fănuţă şi apoi Ştefan Damaschin. Pe de altă parte, de-ar fi să-l comparăm cu Dan Deleanu din *La Medeleni,* eroul din *Prăvale-Baba* infirmă, într-un fel, însăşi soluţia finală din epilogul numitei trilogii. Ne amintim că, în cele din urmă, îmbrăţişînd cariera de scriitor, lui Dănuţ îi revine misiunea de a transfera idealul de viaţă „medelenist" în sfera artei, acordîndu-i semnificaţia unui mit cu obsedante valenţe nostalgice. Or, în *Prăvale-Baba,* nici mitul artei — de data aceasta, pictura — nu mai poate compensa edenul copilăriei, întrucît Fănuţă, devenit pictorul Ştefan Damaschin, sfîrşeşte tragic, fiind, în cele din urmă, înşelat şi trădat de însuşi darul său artistic, devenit blestem.

Prin finalitatea sa, destinul eroului din *Prăvale-Baba* se înscrie mai degrabă pe traiectoria tragică a destinului de care are parte Olguţa, care nici ea nu se poate sustrage solicitărilor tiranice ale vîrstelor mature cu preţul cufundării frenetice în vîltoarea pasiunii erotice. Pe acest plan, fără a forţa prea mult lucrurile, se poate afirma că, implicit, Ştefan Damaschin exprimă, în ansamblul problematicii din opera lui Ionel Teodoreanu, un act de restructurare a unei dragi şi utopice teze din romanul de tinereţe, *La Medeleni,* cînd scriitorul, în idealismul său superb, mai putea spera într-o miraculoasă supravieţuire a artei, peste vicisitudinile implacabile ale existenţei social-istorice.

În comparaţie cu *Medelenii,* se mai impune atenţiei cel puţin un alt termen de confruntare. Fiind dintre cei mai importanţi, a fost deja amintit, cînd relevam soluţia concretizată în personajul Ilie Pînişoară, expresie a inconformismului sceptic împins la extrem, a deplinei negaţiuni „decadente". Partizan al unei vieţi epicureic-filozofice, Ilie Pînişoară, beţivanul înţelept, ajunge să practice un nihilism total, formă personală de a respinge cu o francheţe duios amuzantă normele mai-marilor zilei de la Prăvale-Baba şi de aiurea. Ca

atare, nihilismul hîtru al lui Ilie Pînişoară ia forma unei neînfrînte apologii a vinului, precum în această neaoşă frîntură de spovedanie :

„— Măi, Fănuţă, munca-i fudulia prostului : că de asta-i ca boul, numai că n-are coarne. Cini be vin, ştie ci faci. Cini se-ndoapă numai, îngraşi porcu pentru cimitir. Cini asudî strîngînd tot un hoit are sî ducî pi ceia lume. Zîce deşteptu : «Nu be vin, Ilie». «Măi, zîc, eu beu vin, da tu faci oţăt». «Undi fac oţăt, Ilie ?». «În inima ta, măi, nu vezi ci acru ieşti !» Vinu nebăut acreşti inima omului în loc sî-i îndulcească viaţa".

Cîtă diferenţă, deci, între înţelepciunea cuminte şi serafică, de patriarh rural, a lui Moş Gheorghe din *La Medeleni* şi această dezabuzare agresivă a lui Ilie Pînişoară !

Epic, romanul este inegal : între primele părţi (copilăria şi adolescenţa lui Fănuţă) şi a treia (rătăcirile prin lume), există o apăsată diferenţă de densitate artistică. Partea a III-a, pe lîngă anemie epică, suferea şi de absenţa tonului evocativ, ceea ce numim proză poetică în scrierile lui Ionel Teodoreanu existînd aici prea puţin.

Oricum, prin inflexiunile sale elegiace, care potenţează, în subtext, o problematică umană de acut interes, tulburătoare prin fondul ei, graţie atmosferei sale, în general bine echilibrată, între idilismul de substanţă şi pitorescul dozat, *Prăvale-Baba* e o scriere care mai poate încînta pe cititorul emancipat de tirania trepidaţiei pur epice şi a demonstraţiei artistice ostentativ silogistice.

Iată de ce, la apariţie, cartea este elogiată, fiind „cuceritoare prin aerul pur şi limpede care o străbate de la un capăt la celălalt", degajînd „o frumuseţe de efeb, un sunet, nu de orgă, ci de flaut" [1]. Iar un critic exigent precum Vladimir Streinu, avertizînd asupra a ceea ce el numea „neştirbita identitate cu sine" a lui Ionel Teodoreanu — cum am văzut, opinie numai în parte fondată —, în cele din urmă, scria următoarele : „Astfel, *Prăvale-Baba* este o carte în care totul, de la ficţiunea întreagă şi pînă la amănunt, e calculat să fie fermecător" [2].

---

[1] *Gîndirea,* nr. 10, 1939, p. 577—578

[2] Vladimir Streinu, cronica la *Prăvale-Baba, Revista Fundaţiilor Regale,* nr. 11, 1939.

Deşi, tematic, cum am spus, *Bal mascat* creşte tot din trunchiul romanului *La Medeleni,* ca viziune e în general opus cărţii despre Fănuţă Damaschin şi Ilie Pînişoară.

Bal mascat se vrea romanul citadinismului ieşean, un roman al investigaţiilor minuţioase, cu alte cuvinte, un roman în care autorul tinde la smulgerea măştilor şi la relevarea realităţii în deplina ei nuditate, Ionel Teodoreanu pare a pleca de la ideea că „balul mascat" al existenţei ieşene tot mai mult asimilată de stilul de viaţă pervertită şi mercantilă al societăţii burgheze din anii ce preced, marchează şi urmează celui dintîi război mondial, este fundamental incompatibil cu aspiraţia spre puritate şi elevaţie intelectuală a lui Andi Danielescu, eroul central al romanului. Scriitorul este interesat de a urmări pas cu pas metamorfozele eroului său pe drumurile vieţii. În final se ajunge la concluzia că, în înfruntarea dintre nonconformismul antiieşean şi obedienţa tiranică faţă de miturile utilitarist-comode generate de trecutul vechii capitale a Moldovei, Andi sfîrşeşte prin a se lăsa complet asimilat de acestea din urmă. Cu alte cuvinte, chiar cel căruia îi repugnă multă vreme „balul mascat" al vieţii bugetivore a oraşului, fenomen ce se concentrează pregnant în însuşi sînul familiei sale, capitulează necondiţionat, devenind apologetul netulburat a ceea ce pînă nu de mult respinsese ostentativ.

În felul acesta, Andi Danielescu, în epilog mare personalitate a vieţii intelectuale şi politice ieşene, este expresia deplinei adaptabilităţi, precum omologul său Mircea Balmuş, din *La Medeleni.*

Perpessicius [1] situează problematica romanului în linia prozei moldoveneşti mai vechi, dedicate Iaşului : Negruzzi, Alecsandri, Kogălniceanu, Russo şi alţii. El spune : „*Bal mascat* este romanul de explicaţie şi închinare al Iaşului, în aceeaşi măsură în care *Calea Victoriei* a d-lui Cezar Petrescu vrea să fie romanul Bucureştiului". Aşa se face, mai afirmă criticul, că în cele din urmă, „Cazul lui Andi Danielescu este cazul Iaşului, a supremaţiei lui morale, a tiraniei lui mai bine-zis".

În măsură egală, *Bal mascat* este însă un roman de moravuri şi de formaţie. Sub primul aspect, însuşirile acestei scrieri

[1] *Menţiuni critice,* II, Editura Fundaţiilor, 1936, p. 215—225.

sînt nu o dată surprinzătoare. Cel puţin profilul moral al familiei Danielescu este scrutat cu siguranţă, atît prin „puneri în scenă" remarcabile, cît şi prin comentarii scînteietoare, mustind de ironie acidă. Ca atare, capul familiei, profesorul Justin Danielescu, care se crede un nou profet al neamului, un al doilea Kogălniceanu, în realitate nu este decît o figură de cea mai joasă speţă, prin deplina sa insalubritate. De un aspect fizic tot mai dizgraţios, ipochimenul practică, în viaţa socială, demagogia patriotardă de conjunctură, iar în cea privată, pe lîngă neistovita poftă de mîncare, se dă în vînt după slujnicele corpolente. Consoarta sa nu-i mai prejos cu nimic : adevărată chintesenţă a vulgarităţii mahalageşti, deghizată, în momente festive, în apariţii de bonton, de-a dreptul caragealeşti. În sfîrşit, „duduia", fiica lor, e tot ce poate fi mai conform cu spiritul familiei : mediocritate inflexibilă, atitudini grosiere, stridenţă în toate împrejurările etc.

Sîntem, deci, departe de viziunea patriarhal edenică din *La Medeleni*, în care celula familială (familiile Deleanu şi Balmuş, de pildă) era exaltată fără limită, în ea concentrîndu-se tot ce poate fi mai nobil, inalterabil. Prin acest aspect important al romanului său, Ionel Teodoreanu se emancipează de viziunea idilist-candidă a operelor de tinereţe, făcînd dovada unei înţelegeri mult mai contemporane a determinărilor sociale. Locul epicului poetizat, adesea, îl ia observaţia lucidă, servită din plin de acidul ironiei şi al sarcasmului. Aflăm, astfel, că un bunic al eroului central are „aspect de patriarh şi suflet de porc", o tînără fată practică o conversaţie „exclusiv cinematografică ; mai departe, un bătrîn uşor decrepit degajă o impresie „de moarte verticală şi de plictiseală păstrată în naftalină", că un anumit cartier al Iaşului „îşi dă aere de Vatican românesc", după cum faimoasa „pace ieşeană nu-i decît vidul unui căscat astronomic", iar despre enoriaşele slujitoare de la mănăstirea Agapia se afirmă că „bîrfeau şi se urau unele pe altele în tăcerile vuind cu armonii de orgă ale brazilor", că se pîndeau una pe alta „cu ochi de oţet insinuaţi prin semnul crucii larg făcut, ca prin cerceveaua unei ferestre care dădea în curtea vecinului", şi că, în sfîrşit, „aşteptau ca pe-o naştere, cu duioşii de mame tinere pentru întîiul prunc, moartea de veci a maicilor pe care aveau să le moştenească".

Este vizibilă, deci, predispoziția impresionantă a scriitorului de a transpune totul în metaforă — aspect asupra căruia vom reveni în chip special —, metaforă care, de data aceasta, concură cu o mare siguranță la potențarea artistică a observației celei mai directe, mai nude. Virtuțile metaforei, în mod neașteptat, rezidă tocmai în această finalitate, în ultimă instanță, antipoetizantă, demistificatoare.

Iată de ce Al. Philippide [1], apreciind progresele obținute de colegul și prietenul său de generație tocmai în direcția scuturării de podoabele excesive ale stilului poetizant („Și-a simplificat stilul și și-a înăsprit atitudinea față de viață" — scria Al. A. Philippide), se oprește și asupra romanului *Bal mascat*, despre care, între altele, spunea următoarele : „În *Bal mascat*, deja, se observa o tendință realistă, voită, uneori forțată, dar sigură".

Personajul central al cărții, adolescentul și apoi tînărul Andi, va trebui, deci, să-și afirme independența morală, să se emancipeze de perspectiva de a deveni și el un Danielescu „veritabil", în consecință, un ieșean „reprezentativ". Așadar, refuzul măștii.

Critic vremii, pe drept, a circumscris cartea *Bal mascat* în sfera problematicii generale a romanului despre adolescența ajunsă în punctul ei de maximă criză, în ceea ce privește hotărîrea de a se fixa pe unele dintre traiectoriile viitoare ale vieții. Într-o cronică din *Gîndirea* [2], cităm următoarele : „Romanul adolescenței, notează într-unul din eseurile sale Thibaudet, este totdeauna romanul unei crize. Într-adevăr, urmărind linia sufletească în formare a lui Andi, d-l Teodoreanu urmărește, de fapt, procesul unei crize, firească adolescentului, constînd dintr-o nevoie de vis și o prea mare acuitate a observației. Mîhnit de vulgaritatea traiului familial, Andi se închide în el, în amintirea Iașului de altădată, așa cum îl intuise și descifrase el în lucrările pe care d-l Danielescu le aruncase într-o încăpere de la mansardă : «hulubăria» de acum a lui Andi ; luntre măruntă care îl poartă spre împărăția ireală a trecutului."

---

[1] Al A. Philippide, *Considerații confortabile, Viața românească*, nr. 7—8, 1931.

[2] Al. Bădăuță, cronica lieterară *(Romanul urban românesc), Gîndirea*, nr. 4, 1930, p. 139—141.

O bună parte din roman îndeamnă pe cititor să creadă că aspirația lui Andi, cu orice riscuri, nu va putea fi înfrîntă. Un ins de o perfecțiune fizică impecabilă (autorul nu obosește relevînd acest aspect: frumos, „în felul efebilor greci", obraji „hărăziți tinereții de marmură nudă", părul, de culoare brună, „avea în el o flacără de aur care încălzea paloarea obrajilor" etc., etc.), cum este acest nou Apollo, ai zice că nu e în firea lucrurilor să eșueze în marasmul existenței ambiante.

Adolescența lui Andi, de un senzualism grațios și de un inconformism juvenil, după cum și primele etape ale tinereții (îngemănare de mizantropism elevat și de pasiune erotică profundă, avîntată), ar părea într-adevăr că refuză o asemenea finalitate.

Pe alocuri, se simte totuși prezența unui alt gen de conformism, acela generat de egotism, de neînfrînta încîntare de sine, un adevărat narcisism, deci, care, mai puțin vizibil la început, duce la confecționarea unei alte măști. Așa se face că, în esență, sentimentul damnațiunii, în cazul lui Andi, nu trădează decît latența celui mai comun și mai egolatru snobism.

Nici cel puțin apariția Ștefanei (partea a doua a romanului: *Bate cineva la poartă?*), cu pura ei feminitate, pe cît de aparent exotică, tot pe atît de înălțătoare, nu se dovedește definitiv curabilă; aici sînt unele din cele mai vibrante pagini de roman sentimental din opera lui Teodoreanu, iar portretul Ștefanei, alături de al Olguței, concurează la atributul de perfecțiune artistică. Andi, ca într-o osîndă degradată a lui Icar, este tot mai mult încleștat de lutul conformismului burghezo-moldovean.

Înstrăinarea tînărului bărbat de Ștefana — simbol al forței de eliberare de propria-i mască — se produce iremediabil, încheindu-se cu despărțirea. În continuare, cum aflăm și din epilog, snobismul congenital al lui Andi, bine ascuns de masca superiorității (aparent dezinteresată, dar, în fond, discret și atent cultivată), va înflori cu toată vigoarea alături de impersonala Magda Boldur, „descendenta unui vechi neam boieresc al Moldovei, celebră cîntăreață, apreciată și de criticii Parisului".

Așa cum se întîmplă în mai toate romanele lui Ionel Teodoreanu, și în *Bal mascat* degringoladei generale a eroului

central îi este opusă, în planul sugestiei simbolice, soluţia ideală de rezolvare a deznodămîntului. Îi revine uşuratecului, zeflemistului şi epicureicului Luki, fratele lui Andi, rolul de a da cu tifla întregului bal mascat ieşean, condus cu brio de ai săi, şi de a-şi manifesta deplina sa scîrbă golănească faţă de tot ce se întîmplă în jurul său, la care se mai adaugă o afectuoasă şi melancolică ataşare frăţească pentru Ştefana. Există, şi în această antiteză finală, semnul unei generoase şi ineficiente orientări donquijoteşti a scriitorului spre soluţiile utopic-ideale. Nu e mai puţin adevărat însă că, în alt sens, o asemenea turnură a faptelor (cum se va vedea, prezentă şi în alte romane) probează şi încrederea funciară a romancierului-poet în supravieţuirea, în condiţii oricît de grele, a ideii de bine. Ceea ce l-a împiedicat aproape întotdeauna pe Ionel Teodoreanu de a se abandona, asemenea altor confraţi, în braţele pesimismului incurabil.

4. TENTAŢIA EPICULUI DE ATMOSFERĂ FANTASTIC-GROTESCĂ

(TURNUL MILENEI, GOLIA, ZDRULĂ ŞI PUHĂ, CE-A VĂZUT ILIE PÎNIŞOARĂ)

S-a observat încă de la apariţia primelor sale cărţi — şi pe bună dreptate — că una din calităţile cele mai izbitoare ale prozatorului constă în excepţionalul său dar de a crea atmosferă, de a imagina universuri existenţiale prin apelul constant la elemente de sugestie de acest tip. Îndeosebi descripţia poetică, de mare plasticitate şi de o forţă inventivă deconcertantă, nu o dată supraabundentă, stă la îndemîna scriitorului în permanenţă. Aceasta determină pe Tudor Vianu [1] să încadreze pe Ionel Teodoreanu în categoria „prozatorilor artişti", pe E. Lovinescu [2], în aceea a „fanteziştilor", iar pe G. Călinescu [3], să afirme următoarele :

„Făcînd aplicaţii, vom înţelege că arta alexandrină mergea către baroc, că Bernini, Marino, Gongora ca scientişti baroci au înrudiri cu parnasienii de la T. Gautier încoace, cu Mallarmé, cu Paul Valéry, cu oricine cultivă «arta pură». La noi, spiritul «artist» de atelier e vizibil la Bolintineanu (poet foarte barochist), mai puţin poate la Macedonski, apoi la Arghezi, Blaga, Ionel Teodoreanu, dar fireşte în felurite proporţii."

---

[1] *Arta prozatorilor români,* ed. cit.

[2] *Istoria literaturii române contemporane,* IV, ed. cit.

[3] *Impresii asupra literaturii spaniole,* Editura pentru Literatura universală, 1965, p. 26.

La rîndul său, G. Ibrăileanu[1] disociază subtil ceea ce el numeşte, la Ionel Teodoreanu, latura realistă în roman, de impresionismul implicat în poezia naturii: „acest amestec de medelenism moldovenesc şi de impresionism modern, zice criticul, nu este unul din farmecele cele mai mici ale prozei d-lui Ionel Teodoreanu".

De fapt, în această orientare spre tehnica impresionistă aflăm linia deosebitoare dintre descripţia poetică din opera lui Ionel Teodoreanu şi aceea de tip clasicist-folclorică, vizionar-mitologizantă şi rapsodică din eposul sadovenian. Atît cît există, de aceea, sadovenizarea, la Ionel Teodoreanu, nu afectează latura poematică a operei sale, expresia artistică a acesteia.

În ansamblul prozei lui Ionel Teodoreanu, sînt însă unele scrieri în care virtuţile descripţiei poetice, atmosfera închegată cu mijloace de acest gen sînt chemate să slujească unor scopuri care depăşesc evident necesităţile constituirii cadrului în accepţia „medelenistă", să zicem. Simpla funcţie plastică a descripţiei poetice este asimilată viziunii romaneşti directoare. De data aceasta, impresionismul descriptiv se metamorfozează într-o atmosferă proprie romanului de fantezie tenebros-romantică, cu infiltraţii groteşti, stranii, ca în romanul negru, gen E. Th. A. Hoffmann şi chiar Adalbert von Chamisso. La noi, pe această latură, prozatorul poate fi pus în relaţie cu Odobescu, cu „scenele" istorice ale acestuia.

Mînat de aceeaşi nostalgie după ficţiunile paseist-romantice, în plină epocă de demistificare a spiritului şi de prozaizare a vieţii, Ionel Teodoreanu găseşte resursele necesare spre a plăsmui un atare tip de roman. Situaţia este oarecum similară cu aceea a lui Mateiu Caragiale, care, şi el, refuzînd ostentativ contingenţele cu epoca, se refugiază în istoria nescrisă a Bucureştilor de altă dată, creînd imagini de un pitoresc fastidios ale acestuia. În timp ce, însă, autorul *Crailor de curte veche* imaginează totul pe un ton de nostalgie scîrbită (semn al viziunii sale „decadente"), autorul romanelor *Turnul Milenei* (1928) şi *Golia* (1933) — căci despre acestea este vorba — psalmodiază la modul romantic — un romantism crepuscular — pe tema morţii vremurilor de altă dată.

[1] G. Ibrăileanu, *Op. cit.*, p. 197.

Miniaturalul roman *Turnul Milenei* particularizează gustul lui Ionel Teodoreanu pentru fantastic și tenebros într-un conflict și-o ambianță ce amintesc de specificul romanelor trubadurești. Carte de pură și învăluitoare fantezie, scrierea aceasta reînvie nefericirea prințeselor de altă dată (de vor fi existat cu adevărat, la noi, vreodată!) și a artiștilor rătăcitori, prin povestea de dragoste dintre adolescenta Milena, strănepoată a mult preafrumoasei și blestematei de soartă cneghine Milena Sîrboaica de la Vidin, și eminescian-romanticul pictor Petru Diacu.

Epic, romanul este cît se poate de sumar, aproape inarabil, iar faptele, cîte sînt, *stricto sensu* privite, frizează adesea inversosimilul. Dar *Turnul Milenei* este un roman-poveste, ca și *Măria-sa puiul pădurii* al lui M. Sadoveanu, de pildă, așa încît firul narativ este doar un pretext, fiind redus la o schemă cu valoare de arhetip. În consecință, personajele se refuză și ele analizei infinitezimale. Forța de atracție a scrierii este asigurată de intensul ei clocot poetic, bizar, grotesc, straniu și dramatic.

Contaminat poate și de legendele străvechi ale literaturii populare germane (episoadele din ciclul *Sfîntului Graal*, de pildă; la un moment dat, destinul lui Petru este comparat cu acela al lui Lohengrin și chiar prima cunoștință cu Milena se produce în condiții oarecum similare cu întîlnirea dintre numitul cavaler și prințesa Eliza), Ionel Teodoreanu țintește la sugerarea unui paralelism de destine inspirat de alte izvoare mitologice. Angajat să zugrăvească icoane la Schitul Toacelor, Petru caută să-și explice geneza cunoscutei imagini iconografice ce-l înfățișează pe Sfîntul Gheorghe ucigînd balaurul. Dorința îi este împlinită de Nectarie, cel ajuns la vîrsta patriarhilor, egumen al schitului, „în rang de arhimandrit mitrofor", cum mai precizează autorul. Zăbovind asupra slovelor din „Menelogul constantinopolitan al împăratului Vasile al doilea, din veacul al unsprezecelea", Nectarie îi comunică lui Petru întîmplarea care a dus la „mîntuirea fetei Craiului Sirofonichiei":

„Minunea se întîmplase în părțile Sirofenichiei, peste marea cea mare a Siriei, nu departe de cetatea Lida, ș-alături de cetatea Viritului.

Balaurul se năpustise din apa cea spurcată unde-l odrăslise necuratul, în fiecare zi de Dumnezeu lăsată, secătuind, în

calea lui, vieți și bucate. Iar craiul domnitor în părțile acele, înspăimîntat de o așa urgie, ca să-mblînzească fiara, hotărîse să i se aducă zilnic în ofrandă cel mai frumos copil al fiecărei mame... Așa că fiecare soare nou pe cer pecetluia o nouă moarte în inimile oamenilor bîntuitului ținut.

Și, într-o zi, venise rîndul fetei craiului..." etc., etc.

În soarta Milenei, constrînsă de împrejurări ieșite din comun să țină straniului ei tată, Gheorghieș Bour, tovărășie în lugubra cetățuie, cu turnul ei învăluit în legende tragice, Petru descifrează o posibilă reeditare a tulburătoarei legende. Nu vom merge pînă acolo încît să spunem că, pornind de la asemenea mituri, romancierul realizează interpretări moderne, de tip esențializat-parabolic, atingînd linia de contact cu proza de idei, implicate în simbol, cum au procedat mulți scriitori străini la acea vreme. Ionel Teodoreanu — deși poate că a dorit așa ceva — n-a ajuns niciodată aici. El s-a menținut în aria prozei de sugestie liric-romantică, de atmosferă tenebroasă. Citind *Turnul Milenei,* renunțăm de îndată la tentația de a descifra în subtextul metaforelor și al simbolurilor cine știe ce semnificații, de proporții abisale, și ne abandonăm plăcerile furnizate de un text impregnat de o densă și stranie vibrație poetică. Situațiile și personajele nu sînt nici ele mai puțin ieșite din comun. Pînă la Ionel Teodoreanu, în proza românească am avut prea puțin de-a face cu un asemenea gen de roman : maniaci care trăiesc ideea fixă a opririi timpului în loc, femei de-o frumusețe desăvîrșită condamnate să-și irosească existența, cu o demnitate resemnată, alături de asemenea monștri, odrasle boierești degenerate pînă la semianimalitate, vrăjitoare înspăimîntătoare care leagă și dezleagă destinele celor din jur etc., totul fiind plasat într-o ambianță aparținînd parcă altor tărîmuri, cu păduri seculare și rîuri de basm, cu ziduri ce ascund tainițe înfricoșătoare și amintirea unor întîmplări în care realul și fantasticul își dau mîna la tot pasul.

Să mai menționăm, în sfîrșit, celălalt plan epic al cărții, de o reușită factură burlescă, pe cuprinsul căruia evoluează cei doi tovarăși de drum ai lui Petru, uriașul, pantagruelicul pictor Ion Ion și haimanaua pripășită pe lîngă ei, pe nume Clonț, la al căror alai se atașează inși cum ar fi prostovanul plutonier de jandarmi Osoianu sau bețivul, mucalitul și excrocul călugăr Ghedeon.

Bine prinse unul de altul, cele două filoane narative, împreună, dau cărţii valoarea unei autentice povestiri de groază, în care tragicul fantastic şi hilarul grotesc fuzionează de la sine, organic.

Roman de subtilă fantezie, *Turnul Milenei*, arhitectonic, se constituie după tehnica simplă, esenţializată a basmului. Totul porneşte de la realitatea estetică potrivit căreia, în cele din urmă, reducînd fenomenele vieţii la ideea de bine şi de rău, existenţele individuale, după capriciile de neînţeles ale destinului, se plasează pe una din cele două direcţii. Astfel, pe neaşteptate, se ivesc paralelisme între care se adîncesc contrastele cele mai izbitoare, artistic, sugerîndu-se antiteze de cea mai tipică natură romantică.

Turnul Milenei porneşte de la o interesantă intuiţie artistică privind posibilitatea de unificare a două modalităţi net diferenţiate ale basmului.

Filonul narativ al povestirii de dragoste dintre prinţesa Milena şi pictorul Petru, ca structură, descinde, fără îndoială, din romantismul eminescian. Avem de-a face, aici, cu o filieră cultă, aşa cum genialul nostru poet o fixează nu numai într-o naraţiune-basm precum *Făt-Frumos din lacrimă*, ci şi în unele dintre marile sale poeme lirico-epice şi în primul rînd în *Luceafărul*. Mai mult, ca şi la Eminescu, la Ionel Teodoreanu se observă un continuu proces de altoire pe schema riguros armonioasă (străină de contorsiuni epice şi de exacerbări în direcţia viziunilor monstruoase, infernale) a basmului autohton a unor elemente de folclor sumbru, cu chipuri şi momente de groază, de care dispun mai ales mitologia şi folclorul germanic.

De altfel, sub acest din urmă aspect, o înrîurire venită direct de la sursă nu este exclusă. Bun cunoscător al limbii germane, încă de copil, romancierul îşi va fi biciuit imaginaţia atît de prodigioasă citind cu o totală dăruire cărţi de poveşti nemţeşti, pe care i le va fi procurat mai ales Herr Direktor.

Ca atare, în acest plan al romanului, în derularea lui, vor alterna imagini de ambele facturi, fie că este vorba de portretele oamenilor, fie că avem în vedere întîmplările, cadrele interioare, peisajul etc.

Pictorul Petru Diacu are un chip de o frumuseţe zeească, dînd impresia a fi desprins direct de pe efigia unei monede antice :

„În picioare pe-o rogojină veche, sub finele curbe de apă şi razele de lună, trupul era alb ca mierea tînără de tei, abia c-o undă blondă. Părul, blond de-a binelea, blond rumen ca al pîinii scoase din cuptor. Îi curgeau şuviţele în ochi, ude, şi se scutura fericit, dîndu-şi-le înapoi. Chipul lung şi viguros, oval, curat ca sunetul aurului, iluminat de ochi şi dinţi. Ochii aurii, rotunji, făţişi sub gene violente şi sprîncene curbe ; dinţi albi, croiţi pentru surîsul veşnic şi pentru muşcătura sănătoasă : podoabă de lup tînăr.

Rîdea copilăreşte, lacom de apă ca spicul, robust ca un pui de viking, cu umerii laţi, şold îngust şi pîntec dur, — gol, dar înzeuat de nuditatea împletită din muşchi cu clar relief şi umbrele lor albastre."

Apariţie de basm feeric, Milena solicită mai puţin atenţia pentru portretul strict fizic ; scriitorul operează, în acest caz, cu sugestia, aşa încît eroina se prezintă în faţa cititorului mai mult prin gesturile indecise, prin inefabilul metaforelor de o plastică din plin aureolată, care compun o ambianţă de tărîm intangibil.

„Gealatul trandafirilor, Milena avea în trup, nebun, trilul privighetorilor. Din glezne pînă-n ceafă, trupul punea un tril : în pulpe tril, în şolduri tril, şi tril în sîni. Subţire, mic şi iute era tot, cu-abia pornire de femeie în copilăria trupului de fată. Plutea văratecă, subţire, într-o rochiţă roşie, cu capul înclinat şi grav în zvîrcolirea buclelor atît de compact negre că soarele plutea ca o mirare în jurul lor.

Se înălţa ca un amurg din coşul plin de trandafiri, şi se-nstelau deasupra în soare, în parfum şi în polenuri, albine şi bondari.

Cădea şi nu cădea în coş floarea de vară. Se adunau, ghirlande, trandafirii, în jurul unei străluciri de apă, din care un chip de aur peste-o coamă neagră îi zîmbea Milenei. Avea în suflet munţi de brad, furtuni, poveşti şi trandafiri şi gînduri ce veneau din munţi ca veveriţele, ca ploile şi ca buhaii pîclelor — sau ca albinele, din trandafiri şi din poveşti."

Circumscriindu-se în tipologia feminină atîta de bogată a contemplativelor din epica lui Ionel Teodoreanu (Monica,

din *La Medeleni*, Luli, din *Lorelei*, Ana, din *Secretul Anei Florentic* etc.), Milena se distinge prin totala idealizare, la nivelul basmului pur. Naivitatea și exaltarea ce se degajă adesea din opera prozatorului, cînd este vorba de portretele personajelor de care, ca un poet ce este, el se atașează fățiș, de data aceasta, în *Turnul Milenei*, nu mai supără, ci ne apar firești. Structura generală a cărții, viziunea de feerie ce o străbate permit din plin utilizarea unor asemenea modalități.

Firește, decorul în mijlocul căruia se petrece începutul feericei ,tulburătoarei și apoi tragic curmatei idile dintre cei doi protagoniști va trebui să fie pe măsura portretelor lor. Prozatorul-poet nu-și impune nici o circumspecție în această privință. Se sugerează un cadru de un ciudat amestec de peisaj montan, asimilat unei viziuni paradisiace și sumbru medieval, de roman gotic, în care misterele și primejdiile par a se ascunde la tot pasul.

Prinși într-o călătorie sublim-romantică a destinului, Milena și Petru se pierd ei înșiși în mirificul și straniul cadru, împrumutînd artibutele acestuia :

„Mergeau pe culmea muntelui, pe acolo unde noaptea, uneori, deschide un hrisov cu scoarțele de stele, la fila-ngălbenită unde-i răsăritul lunii.

Mergeau pe locurile de miracol, unde-ntîmplările pămîntului, mai mult sînt ale cerului, ca-n Evanghelii.

Mergeau acoperiți de-un fum albastru, venit din flacăra de torță a cerului purtat de munți, departe înaintea lor ; mergeau pe-un drum întunecat și ud, fără poteci, călcînd pe lespezi putrede și ruginite."

Sau :

„Mergeau ținîndu-se de mînă. Milena îl călăuzea. În jurul lor, suflările erau de frig, venite ca din peșteri, lumina, verde-învăluită, soarele în eclipsa bradului, și dimineața ca o veghe amorțită într-un miez de noapte.

Dar ei mergeau fără oprire, cu bucuria apelor curgînd pe drumuri fără țel și fără capăt" etc.

Reversul tenebros romantic, întocmai ca în romanele lui Victor Hugo, de pildă, se materializează — cum mai arătam — în primul rînd în întîmplări și situații ieșite din comun, de un tragism grotesc : omoruri de mult uitate în legenda macabră, răzbunări peste generații venite din partea destinului implacabil, obsesia unor idei fixe cu evidente ma-

nifestări paranoice, exacerbări pînă la monstruozitate ale tarelor ereditare și așa mai departe. Paleta bogată a scriitorului nu-și refuză nici de data aceasta serviciile. Ceea ce în *La Medeleni* se manifesta doar în cîteva episoade — în speță, cele legate de chipul Fiței Elencu —, acum, ca și în *Golia*, capătă o extindere dominantă. Limitîndu-ne doar la galeria personajelor, să reținem, între altele, chipurile celor doi frați ai Milenei, cu numele lor porecle, Coca Gîga și Coca Bîca, degenerate și deformate pînă la sluțenia fizică și la cretinismul deplin. Alta este filiera folclorică de la care se revendică celălalt plan narativ al romanului *Turnul Milenei*. Infiltrarea grotescului de tip burlesc, cu aplecare spre umorul gras și anecdota corosivă, ne trimite direct la duhul operei lui Creangă, la ceea ce s-a numit rabelaisianismul genialului humuleștean. Tentația aceasta este frecventă în romanele lui Ionel Teodoreanu, în care circulă adesea inși avînd staturi de uriași, haimanale simpatice, puse pe excrocherii și pe chefuri dezlănțuite, gurmanzi și băutori de vinuri neostoiți, cu alte cuvinte, acea întreagă pletoră de epicurieni de profesie, care își duc traiul într-o dulce și pitorească iresponsabilitate față de ei și de tot ce ține de rigorile disciplinei sociale.

Este adevărat că scriitorul nu dovedește întotdeauna un singur simț al măsurii și că, așa cum vom mai vedea, nu o dată alunecă în cea mai evidentă gratuitate. El dă, astfel, pagini de minor amuzament (în *Zdrulă și Puhă*, de pildă), precum prietenul și colegul său de generație Cezar Petrescu, în scurtul și inconsistentul roman *La Paradis general*, să zicem. În *Turnul Milenei*, însă, Ionel Teodoreanu ne plasează dezinvolt în ambianța unor ipochimeni ale căror apetituri pentru lauda deșănțată și pentru chiolhanurile sardanapalice nu rămîn în afara sancțiunii morale, și, mai ales, în afara preocupărilor pentru caracterologia revelatoare.

Artistic, chipurile oamenilor, în planul burlesc al romanului *Turnul Milenei*, se definesc sub semnul pitorescului caricatural și hiperbolic. Iată-l, între ceilalți, pe fostul pensionar al penitenciarelor, plutonierul de jandarmi Gheorghe Hahău, metamorfozat fără prea multe complicații în călugărul Ghedeon, trăitor la Schitul Toacelor :

„Dar Ghedeon monahul ieșise parcă nu din mîinile Părintelui Ceresc, ci din înaltele hîrdaie care-au lepădat mlaștini cu broaște și cu rîie, pentru a bivolilor tolănire.

Lung pe cît lat; fălcos pe cît pîntecos; pieptos pe cît șolduros, gras și pieptos delaolaltă chilos și buhăit; cu sîni vrednici să alăpteze botul de malac, dar care pectorali flocoși erau; cu pîntece gata să nască-n șfichi un lanț de gemeni, dar care burduhan popesc era; — Ghedeon monahul, beat, rezemîndu-se de porțile de aur ale Paradisului, le-ar fi clintit din loc cu păzitori cu tot, stîrnind hulubăria îngerilor; iar în Infern — friptură — ar fi-ndoit, frîngînd-o, frigarea lui Satan."

Și mai departe:

„Era înveșmîntat cu giubea de șiac castaniu, cu dimensiuni de clopot moscovit. Pe creștet purta fes soios, cu solzul împletit din lînă țigaie, săltat pe o încrețitură de sîrmă ghimpată dogorită de rugină. Cizme de iuft îi încălțau picioarele, cuprinzîndu-i pulpele columnale. Avea barbă roșie ca jidovii, flocos cîrlionțată în jurul fălcilor de damigeană, dar și mai roșii îi erau musteţile pe care și le răsucea cu mult scuipat în deget, de castravete, numai cînd trecea pragul lăcașului monahicesc. Îi ardea fața, lucios înfierbîntată, ca o coajă de rodie.

Și această namilă — coșmar al unei buți de bere din vreun teutonic Nürenberg — avea ochi albaștri de fecioară și năsuc cîrn de cocuță."

Premeditat incert, parcă, epilogul romanului nu știi exact la ce te îndeamnă: să răsufli ușurat că din măreția stranie a Turnului Milenei n-au mai rămas decît niște ruine ca atîtea altele, să fii cuprins de regret că sălbăticia peisajului începe să dispară prin pătrunderea ferăstraielor și a muncii oamenilor, sau să privești sceptic și disprețuitor apariția grupului de tineri, contemporani ai lui Paul Morand, care, sportivi, și prin ținută și prin inimă, n-ar fi capabili niciodată să reediteze legenda lui Lohengrin și a prințesei Eliza, a viteazului Sfînt Gheorghe și a crăiței din Sirofenichia.

Golia, cu cele două volume ale sale (*Casa de peste drum, Porțile s-au închis*), constituie tentativa scriitorului de a valorifica viziunea hoffmannian-romantică pe terenul romanului de tensiune epică hugoliană. Aici, poematicul se încearcă a fi supus cu mai multă insistență narațiunii și conflictului propriu-zis. De asemenea, o mare atenție se acordă portretisticii conduse minuțios, deși cu multă voluptate și

pasiune din partea autorului; să remarcăm, astfel, între altele, excelentul capitol X, din primul volum, intitulat *Galeria portretelor*.

Ca roman al decreptitudinii clasei feudale și al intrigii erotice, cu infiltrații de sentimentalism romantic și de prăpăstiozități sumbre, volumul I din *Golia* este cu totul remarcabil, o adevărată performanță a scriitorului în acest gen.

Spre deosebire de *Turnul Milenei*, *Golia* se vrea mai direct un roman de probleme, de dezbatere. Sugestia lirică și viziunea poematic-hiperbolică din precedentul roman, aici, într-o bună măsură, se îngemănează cu preocuparea pentru elaborările mai riguroase, mai diversificate și, bineînțeles, cu efecte mai acute în plan psihologic. De aici și aspectul mult mai savant al compoziției.

Tentația pentru așa-numita literatură de tip cazuistic, la Ionel Teodoreanu, este frecventă, ca de fapt, la mai toți prozatorii și dramaturgii epocii. În *Golia*, o anumită cochetărie cu psihanaliza (ca de altfel și în alte romane: *Fata din Zlataust, Crăciunul de la Silvestri, La porțile nopții*) este sesizabilă. Însăși intriga romanului pare a porni, ca semnificație, din unele sugestii ale teoriei freudiste cu privire la funcțiile faimosului „inconștient dinamic".

Avatarurile vieții tînărului Adrian Arabu, în punctul lor de pornire, traduc o idee psihologică de o asemenea extracție. Tot ce i se întîmplă lui Adrian, pînă la sfîrșitul său de un tragism neașteptat, stă sub semnul unei obsesii ce i se inoculează în subconștient încă din anii copilăriei. Teza romanului este limpede: tînărul personaj va trebui să plătească cu însăși viața sa obsesia care l-a chinuit un îndelungat șir de ani: dorința de a ști ce se petrece dincolo de zidurile „casei de peste drum", sumbru așezămînt de bătrîni, instalat în numai puțin sumbra locuință a fostei stirpe domnești Golia. Ca într-un joc al destinului, Adrian va trebui să confirme supozițiile narative ale scriitoarei Veronica Hartular privind desfășurarea biografiei lui spirituale de pînă la reîntîlnirea cu casa Golia și, apoi, să ducă mai departe, spre deplina lui epuizare, drumul ce i-l hărăzise aceeași obsesie. Artistic, demonstrația, în volumul I, este realmente pasionantă. Prozatorul particularizează totul pe o intrigă de roman satanic, în cadrul căreia Adrian Arabu își ispășește pas cu

pas vina fatidică. Inventivitatea lui Ionel Teodoreanu este de-a dreptul copleşitoare şi de data aceasta. Eşecul erotic şi, implicit, cel existenţial al lui Adrian îşi are sursa într-o subtilă eroare psihologic-afectivă. Transferul de sentimente de la integra, reflexiva şi profund morala Nilda — soră bună, într-un fel, cu Olguţa din *La Medeleni* — la sora bastardă a acesteia, Tia, este fatal. Izbitoarea asemănare fizică dintre cele două surori produce lui Adrian un soi de amnezie a spiritului de discernămînt în direcţia distribuirii sentimentelor. Sub imperiul unei indicibile confuzii de planuri, personajul atribuie însuşirile Nildei — inaccesibilă pentru el — rudimentarei şi instinctivei Tia. De-abia după ce ireparabilul se produce, în finalul romanului, Adrian va avea revelaţia fatalei erori :

„Atunci abia aflase, în secunde sufleteşti care topeau timpul vărsat în ele ca fluviile în mări, că pe Nilda o iubise, nu pe Tia ; că Nilda era în *Pastorală,* nu Tia ; că Tia furase asemănarea Nildei, ca să-l înşele ; că Tia rupsese fotografia Nildei, ca s-o uite ; că sufletul Tiei era cel din scrisoarea Nildei ; că n-o iubise pe Tia, ci pe «fata din munţi», că se înşelase el, şi tot el îşi înşelase inima ; că Tia era un blestem, că Tia era o ispăşire, că Tia intrase în viaţa lui ca şi în casa lui Golia."

La rezolvarea intrigii centrale a romnului, alături de preluarea motivului psihanalitic, o contribuţie decisivă o are şi o altă teză a psihologiei moderne : transmisibilitatea unor tare caracterologice pe cale ereditară. În *Golia* — ca şi în *La Medeleni :* filiaţia Fiţa Elencu-Olguţa —, scriitorul propune o traiectorie paradoxală a evoluţiei fenomenului ereditar. Olguţa ilustra datele moştenite de la înaintaşa sa cu preţul unei totale răsturnări a sensurilor. Cele două fiice ale sadicului Barbu Golia — Nilda şi Tia — propun şi ele moduri de reeditare a ceea ce le transmisese tatăl lor nu mai puţin neaşteptate. În cazul Nildei, ereditatea paternă este anulată în consecinţele ei psihologice, rămînînd doar ceea ce ţine de înfăţişarea fizică. Explicaţia rezidă în echilibrul pe care îl stabileşte ereditatea maternă ; Nilda este fiica Varvarei Hartular, al cărei sînge aristocrat nealterat va anihila orice capacitate recrudescentă a tarelor morale paterne. În schimb, Tia va trebui să fie pe măsura tatălui ei nelegitim

în toate privințele ; ca fiică a decăzutei și primitivei servitoare Tina, ea nu va putea fi altfel.

Există, însă, într-un asemenea mod cam simplificator-tezist de a pune problema, o supărătoare doză de tendențiozitate naivă. Și Ionel Teodoreanu a alunecat adesea în acest păcat, ce-și are sursa în ceea ce numeam altădată neopoporanismul *sui-generis* al scriitorului. Salvarea, de multe ori, vine din estomparea tezelor cu mijloacele poeziei învăluitoare. Cazuistica, în epica lui Teodoreanu, frecvent, este subminată de viziunea poematică atît de copleșitoare peste tot. Așa se și explică, de altfel, de ce în vol. I din *Golia* tezele psihologice se metamorfozează pe neașteptate, abdicînd de la rosturile inițiale și transformîndu-se în elemente ale unei recuzite fastidioase, îmbibată cînd de accente lirice și sentimentale, cînd de plonjoane teribile în macabru și un funambulesc.

Sub cel din urmă aspect, în *Golia,* Ionel Teodoreanu atinge cîteva adevărate performanțe. Se impun atenției mai ales cei doi frați Golia, Hancu și Barbu. Studiul eredității, de data aceasta, îmbracă forma unei nestăvilite înclinații spre plăsmuirea de personaje bîntuite de pasiuni maladiv-paranoice, cu înfățișări fizice nu mai puțin ieșite din comun. Tehnica romantismului tenebros, a contrastelor violente funcționează și acum. Căderea în cea mai de jos degradare umană — expresie a unui proces vertiginos de degenerare a stirpei —, la Barbu, se materializează într-o animalică obsesie sexuală, investită cu cea mai diavolească plăcere pentru sadisme. Desprins dintr-un portret gigantic atîrnat deasupra patului în care doarme Adrian Arabu, Barbu se prezintă astfel cititorilor ; „Din cap pînă-n picioare volumul și culoarea afirma splendoarea boreală a celui ce fusese Golia în anii vieții. Nalt, peste statura voinicului, și în pădure tot astfel ar fi arătat. Lat, parcă vast, trupul lui nu înfățișa atletismul sportiv, ci cioplirea altei epoci, primitive, cînd bărbații trebuiau să poarte armura ca o haină și să mînuiască netrebnic spada care le prelungea firesc spre moarte năpraznicul braț. Barbă roșie, țîșnită de subt tîmple, trîmbițător roșie — sfîrîietoare flacără de faclă și stridență de aramă —, abia potolită de foarfece, păr roș, izbucnit din fruntea scundă, de culoarea focului cel mare oglindit de cupolele Moscovei invadate ; ochii verzi de junglă, oblici, tătari, nări viguros căscate spre mirosurile animale ; simțeai patima femeii

în dilatarea lor ; fălcile erau făcute parcă pentru sfărîmat, nu pentru mestecat ; port trufaş, mîini cumplite ca ale statuilor asiriene, în stuhul lor roşcat, care desigur îmbrăca într-o vibraţie de aramă goliciunea întregului trup."

Portretul — de un convenţionalism încîntător, dacă ne putem exprima astfel — se încheie cu notarea unui detaliu de un satanism tenebros („Şi mai avea portretul un amănunt : pe încheietura mînei bărbatului cu păr roşu era încolăcit un şarpe. Turtit, cu ochii reci, capul reptilei alunecase plat pe mînă, făcînd una cu ea : privea"), pe seama căruia romanciarul glosează în marginea caracterologiei demenţiale a personajului, într-un capitol special, intitulat *Şerpii lui Golia*. Punînd el însuşi faptele sub semnul îndoielii („Poate legendă, vorbe şi exagerări, poate adevăr"), în paginile consacrate lui Barbu Golia, prozatorul vine în atingere cu estetica romanului de groază. Despre „omul cu şerpii" aflăm că „nu putea iubi decît pe femeile care acceptau, în culcuş, şi spaima de-a avea alături de bărbat un şarpe viu", fapt pentru care victimile se bucurau de următorul tratament : „Le primea în odaia de sus — odaia lui Adrian —, unde le lăsa singure, dar cu uşa încuiată, să aştepte în faţa portretului său — făcut în străinătate —, silindu-le astfel să cunoască straniul privirii şarpelui zugrăvit pe mîna lui, frăgezîndu-le printr-un început de frică. Apoi intra pe uşă înfăşurat în aceeaşi pelerină. O lăsa să cadă şi apărea gol, de aramă barbară, încolăcit de şerpi, ca un idol. Ţipătul femeii îngrozite şi ochii ei căscaţi de şerpi îi deschideau foamea pe care şi-o îndestula ceasuri de-a rîndul, violînd, înconjurat de şuierul reptilelor."

Spre deosebire de fratele său, Hancu Golia traduce tarele moştenite de la stirpea sa domnească la un mod sinistru — caricatural. Insul, prin înfăţişarea sa, aminteşte de ghebosul şi urîtul Quasimodo al lui Hugo, cu marea deosebire că la eroul lui Teodoreanu înfăţişarea fizică merge mînă în mînă cu bestialitatea caracterului.

Poate că alunecăm într-un abuz de citate, dar să dăm totuşi cuvîntul autorului şi de data aceasta :

„Spîn şi palid ca scopiţii, cu buze subţiri, avea şi el păr roşu, aur goliesc : culoarea dată neamului ca o stemă. Umerii obrajilor proeminenţi şi albicitatea ochilor deseori încrucişaţi îi alcătuiau o mască morbid mongolică, dominată de

o frunte țuguiată, creață. Disproporționată, falca de jos atîrna greoaie, ducînd mai departe buza ei decît cea superioară. Și mîinile și picioarele erau prea mici, în armonie, de altfel cu statura lui pitică, dar oricum penibile pentru un bărbat. Aveai impresia că-s lăbuțe de liliac, aparent numai devenite mîini și picioare, gata să-și recapete ghearele membranoase.

Purta ghete cu tocuri femeiești, din cale-afară de înalte, ceea ce-i dădea un mers mărunt, sacadat, țapăn, moșnegesc. Niciodată nu gesticula, deși era de o curiozitate bolnăvicioasă. Mîinile-i atîrnau mereu neînsuflețite, palide, reci, ca degenerate. Cînd dădea mîna cu cineva, mînuța lui rămînea în mîna celuilalt ca un șoarece mort.

Dincolo de ridicol, făptura lui se închegase în sinistru : mai mult coșmar decît caricatură. Nimeni n-ar fi cutezat să rîdă întîlnindu-l, nici chiar copii care vin de la școală într-un picior. Cînd îl vedeai, parcă îți era frică să nu-l visezi la miezul nopții deșteptîndu-te cu el la căpătîi : liliac ieșit din preistoria somnului.

Purta întotdeauna haine negre, cămăși scrobite — cum au numai morții de gală pe catafalc — și manșete rotunde prinse cu două agate negre încrustate în pataca de aur. Uneori clipea în șir : numai așa își exprima nervozitatea. Alteori, ochii vegheau încremeniți, fără expresie, ca niște plasturi de mătase neagră, într-o față fără sînge, palid apoasă și verzuie ca lumina gazului aerian. Iar alteori, ochii se micșoreau lucitori, lucioși, oblici în desișul genelor, ca două coropișnițe pe un zid umed, dînd un fior celui pîndit de aceste dungi miriapode.

În timpul zilei nu apărea niciodată prin casă ; cel puțin Adrian nu-l întîlnise nici pe scări, nici în drumul spre poartă."

Aceasta fiind înfățișarea lui Hancu Golia, pasiunea sa erotică pentru Tia, evident, adăuga volumului I din *Golia* încă o dimensiune proprie romanului de tip funambulesc : morbidența grotescă.

Din nefericire, volumul al doilea cade complet. Părăsind mediul propice formulei alese din primul volum — strania și fioroasa casă a lui Hancu Golia —, prozatorul dă curs unei prelungite și banale intrigi de alcov, ai cărei protagoniști sînt tînărul jurist Adrian și Tia, care, de data aceasta, pier-

zîndu-şi orice mister, devine o mediocră şi senzuală femeiuşcă. Strădania de a face din acest volum o prelungire firească a primului nu convinge, tocmai pentru că formula epică (grotesc-fantastică) e trădată.

Scriitorul ne oferă, în schimb, o melodramă oarecare, consacrată spleenului mic-burghez provincial, în care idilismul şi falsul dramatism, îmbibate spre final de scene licenţioase, invadează nemilos. Cît despre personajul central, tînărul jurist Adrian, complăcîndu-se într-o neîntreruptă lamentaţie pe seama nefericirii sale casnice (fără voia autorului, desigur), devine un ins de o înduioşătoare prostie masculină.

Sincer vorbind, rămînem cu impresia că al doilea volum din *Golia* putea să şi lipsească, fiind suficient un epilog concludent, în tonalitatea generală a cărţii, la cel dintîi volum, în care, fără prea multe explicaţii şi fără anecdotică banală, să se sugereze dezlegarea ideei artistice raportate la strania dramă a lui Adrian Arabu. Cu alte două mici romane-povestiri, apărute, unul în 1940 *(Ce-a văzut Ilie Pînişoară)*, iar altul în 1948 *(Zdrulă şi Puhă)*, Ionel Teodoreanu tinde să anexeze epicii sale de structură fantastică alte teme, cu preţul unei sporite apăsări pe grotescul tragi-comic. De data aceasta, scriitorul încearcă o apropiere mai directă de problematica socială a epocii, în care scop apelul la virtuţile satirei este cît se poate de vizibil. Din punct de vedere epic, *Ce-a văzut Ilie Pînişoară* şi *Zdrulă şi Puhă* reeditează procedeul naraţiunii burleşti din cel de-al doilea plan (al pictorului Ion Ion etc.), din *Turnul Milenei*. Ca şi altă dată, romancierul opune ideii sale de neîncredere în existenţa calităţilor umane pozitive în epocă argumentul că singurii ce mai deţin binele şi omenia sînt dezmoşteniţii soartei, inşii împinşi la periferia vieţii sociale. Acest tip de vag umanitarism neogorchian, în moduri diferite, apare şi în alte locuri în opera scriitorului, aici însă e împins la semnificaţia unui punct de vedere determinant, general şi axiomatic.

Din păcate, filonul critic este destul de ambiguu orientat, ca finalitate ; anume, apare un soi de nihilism amar-şăgalnic, care nu spune aproape nimic. Mai liric şi mai unitar, volumul *Ce-a văzut Ilie Pînişoară* (prin fire epice mai mult decît firava legat de *Prăvale-Baba)*, totuşi eşuează şi el într-un spirit samaritean confecţionat, într-un soi de sămănătorism naiv, tipic teodorenian.

A face dintr-un vagabond ca numitul Ilie Pînişoară victima istoriei pentru că, la Prăvale-Baba, foştii colegi ai lui Fănuţă şi-au trădat copilăria, înlocuind felinarele poetice de altă dată cu becul electric, orice s-ar zice, pe cît de exagerat, tot pe atît de neinteresant, subiect de tragedie nu poate ieşi de aici.

Farmecul povestirii, atît cît există, rezultă din poziţia afectuos amară a scriitorului faţă de eroul său. Totuşi, o mai decisă detaşare ironic-înţelegătoare de „drama" lui Ilie Pînişoară ar fi definit, probabil, altfel ideea artistică a cărţii. Nu vom contesta, de asemenea, acestei miniaturale cărţi, frecventa autenticitate a tonului evocator, pătruns de note elegiace, pitorescul stilizat al descripţiilor, unele bune pagini de proză oniric-fantezistă. Şi în *Ce-a văzut Ilie Pînişoară*, Ionel Teodoreanu se dovedeşte un virtuos al stilului „artist", în această privinţă, el fiind posesorul unei întinse game de disponibilităţi. Între altele, să reţinem plăcerea de a parodia cu subtilitate stilul cronicăresc, direcţie în care — în sfera satirei scînteietoare — fratele său, Al. O. Teodoreanu, se ştie, a excelat. Iată, astfel, cum începe povestea lui Ilie Pînişoară :

„Toate cîte sunt, şi cîte vor mai fi, de la Dumnezeu purced : şi vinul, şi Ilie Pînişoară, şi întîmplările fără de seamăn de minunate ce au fost văzute şi apoi istorisite de Ilie, iar pe urmă aşternute-n carte chiar de pana condeierului Ion din dulce Tîrgul-Iaşului".

De un burlesc adesea cuceritor, presărat cu episoade de un pitoresc gras, *Zdrulă şi Puhă*, din păcate, nu depăşeşte cu mult interesul unei cărţi trecător amuzante. Se pare că romancierul a scris-o mai mult în glumă şi chiar cu intenţie de a se recrea.

Cît despre numele personajelor, de-o vulgaritate şocantă departe de a realiza incorformismul vizat de autor, exprimă, în fond, compromisul cel mai regretabil cu gustul pentru maculatura literară.

Fiind ultima carte de proză epică publicată de autor (1948), respectiva scriere învederează şi-o întristătoare sleire a resurselor scriitorului, ca rezultat al lipsei de receptivitate la spiritul nou al perioadei postbelice.

5. ITINERARII ÎN SFERA ROMANULUI SENTIMENTAL

(CRĂCIUNUL DE LA SILVESTRI ; LORELEI ; SECRETUL ANEI FLORENTIN ; HAI-DIRIDAM)

Intenţia de a fixa caractere umane din perspectiva plasării personajelor în conflicte de natură erotică este frecventă în epica lui Ionel Teodoreanu. De fapt, cu greu am putea găsi în romanele sale personaje de prim-plan care să nu fie angrenate şi în asemenea conflicte.

Ceea ce am numi însă studiul avatarurilor erotice în opera lui Ionel Teodoreanu primeşte o deosebită pondere, constituindu-se în problematică aproape autonomă, în romanele *Crăciunul de la Silvestri* (1934), *Lorelei* (1936), *Secretul Anei Florentin* (1937), *Hai Diridam,* (1946).

Dar acest grup de romane, în ansamblul prozei epice a lui Ionel Teodoreanu, a provocat unele dintre cele mai accentuate nemulţumiri din partea criticii. În cea mai mare măsură, reacţia respectivă a fost îndreptăţită, pentru că nicăieri ca aici, în opera scriitorului, nu-şi dau mai puternic întîlnire manierismul, superficialitatea, inflaţia metaforică, imixtiunile licenţioase, melodramatismul cel mai coborît etc. Într-o epocă în care epica românească abordează tema erotică dintr-o perspectivă profund analitică, problematizînd-o acut prin revelatoare intersecţii cu datele de bază ale crizei individuale în societatea modernă (Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, G. Călinescu, de exemplu), Ionel Teodoreanu se complace în a produce în serie romane de alcov, axate pe conflicte de circumstanţă, ai căror protagonişti, bur-

ghezi conformişti, prozaici, sînt incapabili de a mai vedea în viaţă altceva decît slujba bine remunerată, confortul material abundent, avînd, bineînţeles, un dezvoltat apetit pentru viaţa sexuală.

Avocaţi sau jurişti cu faimă (Nelu Antoni, în *Crăciunul de la Silvestri,* Horia Orghidan, în *Secretul Anei Florentin,* Gabriel Donani, din *Hai-Diridam),* întru totul asimilaţi moralei sociale burgheze, condiţionînd sensul existenţei de „succesul" în cariera aleasă, la un moment dat, aceşti inşi ar mai vrea şi altceva, prin urmare, sînt clintiţi din lîncedul lor confort de anumite nostalgii, de nelinişti, dacă nu-i prea mult spus. Fără excepţie, asemenea stări de spirit vizează insatisfacţiile conjugale şi, ca urmare, angrenarea în complicaţii amoroase. Aşa stînd lucrurile, este evident că tema s-ar preta, artistic, la o tratare comică, satirică. În realitate, prozatorul e convins că aici zac subiecte de autentică dramă şi îşi concepe romanele ca atare. Completa absenţă a spiritului critic, incapacitatea detaşării de personaje sînt fatale, căci plăsmuirile autorului, în aceste împrejurări, nu depăşesc interesul unei literaturi menite să stimuleze digestia cititorului semidoct şi să pună în mişcare imaginaţia cititoarelor plictisite de inactivitate.

Despre *Crăciunul de la Silvestri* şi *Secretul Anei Florentin,* G. Călinescu în *Istoria literaturii române...* a spus lucruri definitive, aşa că nu vom mai insista [1].

---

[1] „Aceeaşi problemă a potrivitei împerecheri (ca în vol. II din *Golia,* n.n.) se pune şi în palidul roman *Crăciunul de la Silvestri.* Tînărul avocat Nelu Antohi primeşte de la colega lui Anişoara Nemţeanu o cerere în căsătorie, bizuită pe argumente de ordin practic, expuse cu foarte multă elocinţă. Cum existau de mai înainte legături fructuoase între cei doi, căsătoria se face spre folosul material al soţului, căci Anişoara e o avocată cu foarte multă invenţie profesională. Din păcate, e fata unui crîşmar din Tîrgu-Neamţ, şi lui Antohi i se pare că lui i s-ar fi cuvenit o femeie mai puţin pozitivă. De aceea, după căsătorie, e cuprins de o criză sentimentală în direcţia Manuelei, care e o fire artistică. Însă Manuela se mărită cu un francez şi Nelu află cu înduioşare că Anişoara simulase motivele practice, căci de fapt îl iubea. Din această scriere superficială, se pot reţine ştrengăriile copiilor Grigri şi Roro."

Vezi şi Şerban Cioculescu, *Aspecte epice contemporane, Revista Fundaţiilor,* nr. 1, 1935, p. 153—168.

Despre *Secretul Anei Florentin,* roman pe care probabil că autorul l-a voit o reeditare în condiţii specifice a celebrului roman flaubertian *Doamna Bovary,* G. Călinescu, încheind capitolul consacrat lui Ionel Teodoreanu, scrie :

În legătură cu *Crăciunul de la Silvestri*, mai trebuie spus doar că, dintr-o regretabilă eroare social-politică, mai tîrziu, unul dintre personaje, Grigri, ajuns legionar, este urmărit de către scriitor cu destulă simpatie. E unul din primii paşi ce-l vor conduce pe Ionel Teodoreanu spre enormele şi reprobabilele alunecări în naţionalismul extremist din *Tudor Ceaur Alcaz*.

„Secretul *Anei Florentin* reprezintă punctul cel mai de jos al căderii. După optsprezece ani de căsătorie, Horia s-a cam obosit de soţia lui. Discordia izbucneşte într-o sîmbătă, cînd soţul, voind a-şi îndeplini îndatoririle conjugale, este refuzat. Ana pleacă la Constanţa să se distreze. Horia are şi el cîteva petreceri sexuale la Iaşi, descrise cu mult realism. Lucrurile merg spre împăcare, cînd o bîrfeală insinuează că purtările Anei la Constanţa n-ar fi fost ireproşabile. Neadevăr, dar soţul care îşi înşală nevasta nu admite să fie înşelat (teama e aceea din *Fără reazăm* de Igena Floru). Ana simulează o corespondenţă cu un amant inexistent şi divorţează spre a dispare apoi, probabil, sinucisă. Subiectul e îngrămădit în ultimele pagini şi nu e narat, ci numai punctat prin învechita metodă verbalistă. «Ana îşi făcuse drum prin preistoria sîngelui, părul ei e parfum de nuc şi miere cu mirodenii, cerul e ieşean, noaptea e ieşeană». Casa lui Horia «nu mai aparţine unui oraş, ci unei moşii de altădată cu nuanţa pe care Villon o dă lui *antan*». Înspăimîntată de ameninţare, figura Aniuţei se alungeşte «cum cad pantalonii cînd se desprind bretelele», Horia se uită la cer «constatativ», se scobeşte în dinţi «epilogant» şi-şi primeşte musafirii «consacrativ». Cînd primeşte primul onorariu, Horia cumpără numai portocale şi le aruncă în poala Anei. Horia spune Anei : «Ana, Ana, Ana, Ana, Ana, la răsărit şi la apus, la miazăzi şi la miazănoapte, Ana, Ana, Ana, Ana, Ana» şi cîntă mental în faţa Cetăţuiei : «Ana, Ana, Ana, Ana, Ana... Aleluia, Aleluia, Aleluia...»“

Într-o asemenea ordine de idei, pare de neînţeles primirea destul de favorabilă ce s-a făcut acestui roman, la apariţie, de către unii critici, altfel recunoscuţi pentru gustul lor ales şi pentru exactitatea intuiţiilor, cum ar fi, de pildă, Ovidiu Papadima şi Şerban Cioculescu. Cel dintîi consacră romanului *Secretul Anei Florentin* o cronică deosebit de elogioasă, exprimînd doar unele rezerve faţă de personajul Horia (*Gîndirea*, nr. 10, 1937). Şi mai derutantă (*Revista Fundaţiilor*, V, nr. 1, 1938, p. 142—158) apare poziţia lui Şerban Cioculescu (*Aspecte epice contemporane*), care, deşi semnalează „falsetul moral“ al personajelor, „psihologia melodramatică“ a acestora, conchide astfel : „Cu tot arbitrariul desfăşurării conflictului moral, *Secretul Anei Florentin* este poate cel mai bun roman al d-lui Ionel Teodoreanu din ultimii zece ani.“ Aceasta să fie realitatea ? „Ultimii zece ani“ la care se referă Şerban Cioculescu sînt marcaţi de perioada 1927—1937, perioadă în care au apărut romanele : *Turnul Milenei, Bal mascat, Fata din Zlataust, Golia, Crăciunul de la Silvestri, Lorelei* şi *Arca lui Noe*. Or, aşa cum s-a văzut şi cum vom mai vedea în continuare, cu excepţia *Crăciunului de la Silvestri*, toate aceste scrieri sînt evident superioare celei intitulate *Secretul Anei Florentin*.

Dar şi de data aceasta se impune o completare ; din grupul romanelor consacrate avatarurilor erotice, acela care „reprezintă punctul cel mai de jos al căderii" nu este *Secretul Anei Florentin, ci Hai-Diridam.* Dacă, de bine de rău, în *Secretul Anei Florentin,* cel puţin ca intenţie, există o idee artistică valabilă şi o motivaţie psihologică a conflictului, în *Hai-Diridam* nici vorbă de aşa ceva. Cartea aceasta e pur şi simplu o banală şi licenţioasă înşăilare de episoade, presărate supraabundent cu pasaje versificate ad-hoc, în care ni se povesteşte cu o plăcere suspectă adulterul stupid dintre un bărbat aproape bătrîn, a cărui soţie, tuberculoasă, zace într-un sanatoriu, şi o femeie-sexy, la vîrsta de douăzeci şi ceva de ani, măritată a doua oară, al cărei soţ, colonel-medic, pe nume Zorab, se află pe front. Cei doi amanţi se „copilăresc" şi se pasionează unul de altul ca într-un roman galant de proastă factură ; el, fost romancier, improvizează madrigale („Vroia să răsară întîia stea / În abur de toamnă tîrzie /. Ce somn străveziu învelea în trezie, / Inima mea / Inima mea !" sau : „Iar glasul amar dinspre umbră-mi şoptea : / Fiece mugur e leagăn de moarte, / Tot ce-i aproape e ca şi departe, / Dragostea mea ! Dragostea mea"), iar ea — inocentă ! — se alintă cam aşa :

„Tuuu, aş vrea să fiu într-un roman de-al tău".

Extrem de sever, dar cu totul îndreptăţit, Şerban Cioculescu [1], în cadrul unei minuţioase analize, surprindea cu o exactitate chirurgicală cauzele eşecului înregistrat de Ionel Teodoreanu cu acest roman : „D-l Ionel Teodoreanu trece pe lîngă un subiect grav : vîrsta critică, cu un cîntec de inimă albastră, poate mai trivial în expresie decît în esenţă, nu importă, dar cu dezinvoltură lăutărească", sau, în finalul articolului, unde afirmaţiile de mai sus sînt reluate şi în detaliu explicate : „În *Hai-Diridam,* romancierul, cum spuneam, a trecut pe lîngă un subiect deosebit de interesant, anume vîrsta critică virilă. Economia romanului este însă dezechilibrată, prin parazitările lirice, care au înăbuşit cu totul tema fiziologică. Eroul îşi trăieşte a doua tinereţe printr-o recrudescenţă versificatoare, foarte agreabilă pe alocuri, prin elanuri poetice, dar nu şi prin redarea subconştientului,

---

[1] Şerban Cioculescu *Hai-Diridam de Ionel Teodoreanu, R.F.R.,* nr. 1, ianuarie 1946, p. 132—139.

cum ar fi procedat un romancier modern, sau prin examinarea curajoasă a realităților erotice crepusculare. Lipsa de jenă, dintr-unele versuri, ar fi fost mai potrivit întrebuințată în direcția erotologică, privită ca o problemă de cunoaștere.

La fel, cazul Maiei, o disponibilă din lumea burgheză, în care femeia rămîne cu totul neocupată (*«désoeuvreé»*) sau preocupată cu închipuirea mai mult decît de îndatoriri, a fost privit de autor într-un spirit prea afectiv, polemic, ca și cum ar fi lichidat a doua oară un proces personal. Romancierul nu a năzuit să se ridice la generalitate, spre a propune cititorilor săi experiențe tipice, universale. În locul unei problematice, a preferat să ofere curiozității publice spectacolul unui roman cu cheie și cu prisositoare condimente lirice."

În legătură cu afirmația că *Hai-Diridam* ar fi un roman cu cheie, Șerban Cioculescu are în vedere profesiunea de romancier și avocat a lui Alexandru Donani, la care se adaugă vîrsta („Eroul romancierului român are însă vîrsta d-lui Ionel Teodoreanu : 48 ani"), ceea ce ar sugera direct similitudini cu însăși persoana autorului. În ce ne privește, observăm în treacăt că chestiunea aceasta ni se pare absolut inutil de discutat, în cadrul prezentei analize critice.

Sigur, cîte ceva din arta scriitorului răzbate chiar și în romanul *Hai-Diridam*. G. Călinescu formulează în următoarele cuvinte completarea capitolului despre Ionel Teodoreanu, din *Istoria literaturii române... :*

„Romancierul și-a continuat activitatea fără nici o rectificare a manierei, dezvăluindu-se doar o dată în *Hai-Diridam* autor de grațioase versuri :

Doamnele molii
Sînt delicate
Ca niște fete
nemăritate." [1]

Adeziunea criticului la stihuri ca cele de mai sus își are probabil o explicație și de ordin intim : lirica lui G. Călinescu (*Ghenca, Rochia de moar* etc.) invederează și ea un mare apetit pentru ceea ce s-ar putea numi poezia de un parfum stătut a interioarelor invadate și roase de caria timpului.

---

[1] G. Călinescu, *Material documentar*, în *Studii de istorie literară și folclor*, nr. 2, 1961, p. 362—363.

De altfel, în articolul citat, Şerban Cioculescu însuşi se arată încîntat de aceste interpolări versificate. „Romanul — observa criticul — oferă amatorilor de noutate, prin raportare la lirismul indirect al prozei d-lui Ionel Teodoreanu, un mănunchi de poezii, compact, la pag. 150—182 şi altele, răspîndite în text. Se va recunoaşte inspiraţia graţioasă din filiera Cincinat Pavelescu, G. Topîrceanu, Otilia Cazimir." Se citează — în cronică — în întregime poemul din care desprinde strofa de mai sus şi G. Călinescu.

Şi mai departe :

„Un încîntător parfum desuet de epocă se desface din *Evantaiul* (pag. 178—180), cu graţie şi vaporozităţi. Autorul manifesta virtuozitate în giumbuşlucurile unor rime ca :

La fereastră salt-n noapte *ci-*
ne se caţără ca o nălucă
Dibuind orbeşte pe ulucă ?
— Pajul tău, Domniţă, sunt *aci.*
(Cîntecul pajului)

sau *i-s* cu *cais, ghidighici* cu *bernevici* etc.

Fantezist şi sentimental — zice, totodată, Şerban Cioculescu —, d-l Ionel Teodoreanu practică unele teribilităţi vulgare, ca atunci cînd exclamă :

Ce muzica e-n «Hai sictir !»

sau cînd bruschează sensibilitatea cititorilor d-sale, adolescenţi idealişti, prin violenţe verbale, nepotrivite cu tonalitatea sentimentală a inspiraţiilor sale lirice, în genere."

Aşa cum se întîmplă, însă, în mai toate compartimentele tematico-stilistice ale întinsei sale opere (am relevat deja cazul oferit de *Turnul Milenei*), Ionel Teodoreanu izbuteşte şi de data aceasta să producă un bun roman, în măsură să-l reabiliteze, într-un fel, faţă de eşcurile relevate pînă aici. Este vorba de romanul *Lorelei.*

Pornind de la aceeaşi explicaţie (Ionel Teodoreanu ar fi un „autor care apare de la început pînă la sfîrşit incapabil de a se proiecta în afară" [1]), G. Călinescu respinge şi acest roman, socotindu-l inconsistent din punct de vedere epic şi, în general, naiv. Valabile pentru o bună parte din scrierile prozatorului, cum sînt şi cele discutate mai sus, argumentele cri-

---

[1] *Istoria literaturii romîne de la origini pînă în prezent,* loc. cit.

ticului nu se potrivesc însă cu un roman de factura celui intitulat *Lorelei*.

Potrivit concepţiei sale clasiciste, preferinţei pentru romanul de tip balzacian, într-un fel, asemenea lui E. Lovinescu, G. Călinescu, în general, n-a aderat la romanul liric. Aşa se şi explică de ce chiar Mihail Sadoveanu e de multe ori amendat, iar un Agîrbiceanu sau un Panait Istrati nu sînt nici ei cu prea mare entuziasm îmbrăţişaţi de critic.

Sigur, dacă se caută valoarea artistică a romanului *Lorelei* în vigoarea şi densitatea sa epică, nu e de loc greu să conchizi că ai de-a face cu o scriere naivă. Problema e însă alta ; de a vedea dacă dincolo de ţesătura narativă, într-adevăr destul de sumară, nu mai există şi altceva, în măsură să dea substanţă artistică romanului.

Asemenea altor volume ale scriitorului (*Bal mascat*, *Prăvale-Baba*, *Turnul Milenei* şi, vom vedea cum şi cît, *Arca lui Noe*), *Lorelei* este o ramură înflorită, ruptă din coronamentul atît de bogat al trilogiei *La Medeleni*, şi transplantată în exclusivitate pe terenul romanului sentimental de factură lirică. Aşadar, în timp ce *Crăciunul de la Silvestri*, *Secretul Anei Florentin*, ca să nu mai vorbim de *Hai-Diridam*, în afara unor destul de superficiale anecdote agrementate cu fel de fel de ingrediente senzualist-melodramatice, nu oferă nimic, romanul în cauză se plasează cu reală eficacitate în zona epicului de structură poematică.

Prin *Lorelei*, Ionel Teodoreanu recuperează, pentru proza românească, un gen de roman care, în alte literaturi, în faza post-romantică, a cunoscut o mare înflorire, de n-ar fi să amintim decît de un Al. Dumas-fiul, în Franţa, de pildă.

Romanul acesta, în ciuda fondului său uman sentimental şi a cadrului de un idilism atît de luminos, de feerie, se salvează, totuşi, în chip hotărît de la pericolul alunecării în melodrama uşoară, superficială. Întreaga sa substanţă degajă un fermecător aer de melancolie, de tulburătoare elegie sentimentală. Fără a ne oferi pagini de răscolitoare investigaţii psihologice sau de impresionante încleştări epice, Ionel Teodoreanu, ca un adevărat poet aflat în cele mai bune clipe de inspiraţie, îşi potenţează naraţiunea de la un capăt la celălalt cu ajutorul unui fluid liric pătruns de inflexiuni meditativ-confesive de superioară calitate. Exceptînd trilogia *Medelenilor*, în nici unul din romanele teodoreniene nu simţim, mai

acut ca în *Lorelei,* cum inspirația prozatorului-poet atinge tonalități lirice de mare tensiune, în măsură să suplinească, într-un fel, avantajele analizei detașate și ale examenului psihologic lucid condus.

Critica vremii a reținut semnificațiile dramatice ale cărții, văzînd în cei doi eroi — Catul Bogdan și Luli — protagoniștii unui roman de dragoste ce se prăbușesc tocmai din cauza nefireștilor dăruiri reciproce ; o ardere sentimentală ieșită din comun, incapabilă de retractări — ca să nu mai vorbim de compromisuri — singurele în stare, la urma urmei, să asigure o iluzorie stabilitate. „Căci cartea aceasta — scria Ovidiu Papadima [1] — închide soarta a doi oameni care trebuiau hotărît să fie învinși de viață. E povestea a două suflete atît de pure, atît de hieratice în înălțimea lor de vis, încît trebuie să cobori adînc în timp, în lumea legendelor medievale, ca să le găsești semenul viu.“ Criticul de la *Gîndirea* remarca structura de un anacronism legendar, mitologic a personajelor, ceea ce „trebuia să le aducă de la sine căderea“. „Prin această inaptitudine de a se integra în ritmul traiului de azi, al eroilor săi — conchidea autorul cronicii —, moldovenismul visător al d-lui Ionel Teodoreanu nu se dezminte“.

Într-adevăr, *Lorelei* este poate cel mai bun roman sentimental românesc, în care, cu mijloacele prozei poetice, se demonstrează ideea, atît de eminesciană, a imposibilității de a se împlini, în planul vieții reale, aspirația spre o iubire ideală.

Că romancierul pornește de la unele premise eminesciene ni se pare evident. Vom face, desigur, precizarea că nu este vorba atît de subtextul existențial-filozofic — acesta constituind o zonă în exclusivitate proprie geniului eminescian —, cît mai ales de specificitatea viziunii poetice asupra sentimentelor.

Depășind înțelegerea lucrurilor la nivelul celui mai îngust criticism domestic — așa cum se întîmplă în *Secretul Anei Florentin* sau în *Crăciunul de la Silvestri* —, romancierul, de data aceasta, plasează conflictul erotic într-un unghi de vedere etico-estetic realmente superior, atingînd semnificații permanente. Desigur, romancierul Catul Bogdan — personajul lui Ionel Teodoreanu — nu este un Hyperion al literaturii noastre moderne. Pe acest plan, un Ladima din *Patul lui*

---

[1] Ovidiu Papadima, *Lorelei,* cronica literară, în *Gîndirea,* nr. 1/1936.

Procust de Camil Petrescu, de pildă, produce într-adevăr impresia că ar reedita, în condițiile unui proces de degradare nu numai a valorilor morale, dar și a oricăror idealuri, fie ele și himerice, dramele existențiale ale eroului eminescian. Oricum, însă, personajele din *Lorelei* eminescianizează iubirea cu o deplină dăruire, fiind candide, în această privință, pînă la inconștiență. Aici își află sursa anacronismul lor încîntător, dar și cauzele care le vor pierde.

Interpretată în sine, tema din romanul *Lorelei*, este raportată la ideea riscurilor pe care le poate atrage după sine slăbiciunea protagoniștilor de a se lăsa prinși în mrejele aparent inofensive ale jocului erotic. Evoluția întregului conflict dintre Catul Bogdan și Luli stă sub semnul unei atari idei artistice, subtilă și gravă. În planul valorilor umane, acest joc nu duce de loc la descalificarea personajelor, fiindcă totul pornește din imboldul de a conserva zonele inefabile ale sentimentului, spre a se menține ineditul, prospețimea lui. Așadar, jocul primejdios purtat în jurul misterioaselor (pentru Catul Bogdan, evident) scrisori—confesiune nu tinde decît spre un asemenea gen de mistificare, ceea ce nu are nimic comun cu intriga meschină de alcov, înecată în banalitatea sufocantă. Dar, ca în legenda ucenicului vrăjitor, odată declanșat, jocul nu mai poate fi oprit, atrăgîndu-i neîndurător pe cei doi în vîltoarea sa. Intrați în zona a ceea ce se numește ironia destinului, eroii escamotează fără voia lor prezența dimensiunii ideale în propria iubire, dimensiune simbolizată în tulburătoarea și legendara Lorelei, care nu este altceva decît Luli în ceea ce, fatal, rămîne necunoscut, inaccesibil pentru Catul Bogdan.

Pentru ca, în cele din urmă, Catul Bogdan să aibă revelația adevărului suprem, va trebui s-o piardă pe Luli — prin moartea acesteia — și, cînd nu se va mai putea face nimic, s-o descopere pe Lorelei.

Eroarea dublă a personajului — de a nu fi sesizat că adevărata Lorelei este Luli și, apoi, de a fi atribuit însușirile legendarei eroine practicei și utilitarei Gabriela — se răzbună nemilos, împingîndu-l spre gestul suprem : sinuciderea.

Spre deosebire de practica ce opune deliberat contraste totale, din alte romane consacrate universului erotic, în *Lorelei*, Ionel Teodoreanu conduce în chip nuanțat paralela dintre Luli și Gabriela.

În ceea ce privește deosebirile dintre ele, multă vreme sîntem tentați să credem că cele două tinere femei se completează una pe alta la modul ideal. Scriitorul conferă ambelor o înaltă și indicibilă elevație spirituală, cititorul neputînd să conceapă prezența uneia fără prezența celeilalte. Întrucîtva, cuplul Luli-Gabriela îl amintește pe acela constituit din Olguța și Monica din *La Medeleni*. Cu deosebirea că, multă vreme, romancierul, în chip voit, se pare, insistă mai mult asupra elementelor comune decît asupra celor deosebitoare. Pînă la un punct destul de înaintat, aceasta explică de ce asupra celor două eroine plutește indecizia, ambiguitatea de structură a viziunii scriitorului, totul fiind menit să sporească gradul de mister feminin, pentru care Ionel Teodoreanu manifestă, în opera sa, o predilecție atît de constantă. În același timp, însă, romancierul nu uită să puncteze, abia imperceptibil, acele note deosebitoare, care, cu timpul, vor ieși din starea de latență și vor defini adevăratele structuri de caracter proprii celor două eroine. Pînă la urmă, se explică întru totul de ce numai Luli cheamă în imaginație pe Lorelei și de ce Gabriela nu va fi capabilă să se desprindă de lutul greu al prozaismului feminin.

În ultimă instanță, dacă Luli este înzestrată cu darul — fatal pentru ea — de a-și releva feminitatea în sfera idealului continuu, Gabriela vine în atingere cu această treaptă a fascinației erotice doar pentru o scurtă perioadă, deci în chip incidental. Una din sursele erorii lui Catul Bogdan, cum mai spuneam, stă și în neputința sa de a sesiza la momentul oportun și limpede tocmai acest adevăr esențial, văzînd în prozaica Gabriela pe legendara Lorelei. Cînd, în sfîrșit, Catul Bogdan va avea revelația adevărului, totul va fi prea tîrziu, nimic nu vai mai putea fi reparat. Nu-i va rămîne altceva de făcut decît — precum Dănuț în epilogul *Medelenilor* — să fixeze în ficțiunea romanescă ceea ce ar fi putut fi fericirea sa ideală alături de Luli. Cu alte cuvinte, soluția atît de teodoreniană a salvării idealului romantic prin plasarea sa în himera artei.

Ca valoare artistică, finalul romanului scade întrucîtva, în ceea ce privește rezolvarea epică a antitezei Luli-Gabriela. Brusc și nefiresc, scriitorul părăsește categoria argumentelor, să le zicem așa, inefabile, ținînd de valorile arhetipice, origi-

nare, ale psihologiei feminine. În relevarea terestrităţii şi utilitarismului Gabrielei, Ionel Teodoreanu nu poate evita procedeul facil al cufundării personajului în frivolitate şi imoralitate. Evident, n-ar fi fost nevoie de toate acestea, cititorul şi-ar fi putut da seama şi fără ele de ce Gabriela nu poate fi confundată cu Luli şi de ce ea a uzurpat pe adevărata purtătoare a atributelor lui Lorelei.

Aşadar, fără a fi lipsit de unele cusururi (să mai adăugăm lungimea unor capitole cu o funcţie colaterală, cum ar fi cele dedicate dădacelor celor doi protagonişti, puerilitatea unor episoade, excese patetizante), romanul *Lorelei* are semnificaţia unei frumoase şi tulburătoare romanţe de dragoste. Viziunea solară, caracteristică prin culori fastuos—luminoase şi prin personaje de o frumuseţe ideală, în opera lui Ionel Teodoreanu, aici, se relevă în chip deosebit.

Plăcerea prozatorului de a eminescianiza în planul romanţei sentimentele este nestăvilită :

„Nu ştia cum îl cheamă, de unde vine. Nu-l întîlnise niciodată.

Dar necunoscut, venea parcă din ea, ca un vers de care-ţi aduci aminte avîndu-l pe buze înainte de-a şti unde l-ai auzit.

Îl vedea întins sub ochii ei, fără ca el să o vadă. Avea păr alb... Argint, argint, argint — cînta tactul roţilor... «De treci codrul de aramă, de departe vezi albind, ş-auzi mîndra glăsuire a pădurii de argint...»

Ochii vedeau, şi mintea se întîlnea mereu cu emoţii care aduceau versuri.

Cu fiecare respiraţie, parfumul teilor intra în piept.“

Sau :

„Parfumul teilor era ca muzica lui Debussy cînd despleteşte părul Melisandei în sufletul lui Pelléas.

Cu-această muzică şi acest parfum intră în noapte.

Noaptea îl luă de mînă pe subt tei.

Orişice casă putea fi casa lui Luli.

Dar Luli nu putea dormi decît într-o casă cu ferestrele deschise. Mai toate erau cu ferestrele deschise, căci oraşul era în noaptea teilor înfloriţi.

Impresia că este îndrăgostit de un oraş întreg, fiindcă nu ştii care-i casa lui Luli şi fiindcă într-o astfel de noapte

case stau în genunchi cu ferestrele deschise ca palmele musulmanilor în moschei.

Un oraş întreg devenise tînăr, avînd vîrsta unei fete sub teii lui înfloriţi.

Plutea o respiraţie de faguri calzi. Întreaga noapte nu era decît aroma unei auriri de vară. Lumina lunii dădea culoare de miere veche unui parfum nou. Şi înstelarea cerului era boltirea unui tei înflorit peste cei pămînteni. Fiecare tei nu era decît un glas în marele cer. Cădeau stele. Cădeau flori. Tot blond. Tot ceresc. Respiraţia aceea pălea ca albinele.

Umbra lui Eminescu tînăr putea să fie în umbra fiecărui trecător întîlnit.

Bătrîneţea nu era dincolo de noaptea acestui oraş cu tremur de gene de fată pe toate zările lui.

Tînăr ! Tînăr ! Tînăr !

Din tei în tei, tinereţea era o şoaptă de fierbinte întîmpinare, dînd obrazului zîmbetul regăsirii.

Oraşul Dunării ?

Nu. Oraşul teilor înfloriţi, oraşul fluviului sfînt care se varsă cu mii de valuri blonde în albastra mediterană a nopţii de vară."

Mai mult decît oricare altele, rînduri ca acestea justifică o subtilă formulare a lui Şerban Cioculescu, potrivit căreia, în definiţia temperamentului lui Ionel Teodoreanu, „pare a fi scris ceva din geniul aerian al lui Ariel" [1].

Să mai adăugăm la toate acestea discretele inflexiuni elegiace, care, intensificate spre final, se difuzează în întreaga materie a cărţii, convertind-o într-un autentic şi suav cîntec de jale, în sensul în care acesta a fost cultivat în romanţele eminesciene. De fapt, este limpede că, în această latură, ca prozator neromantic, Ionel Teodoreanu datorează foarte mult genialului poet, al cărui nume şi a cărui operă revin adesea în scrisul său.

Oricît de lucid şi de analitic ar fi, cititorul de azi, parcurgînd paginile acestui roman, nu poate să nu recunoască faptul că sensibilitatea şi gustul său artistic mai sînt încă apte de a recepta, eliberîndu-se de prejudecăţi, emoţiile estetice degajate de ceea ce s-ar putea numi o bună literatură de sentiment.

---

[1] Şerban Cioculescu, *Aspecte epice contemporane*, *R.F.R.*, nr. 1, 1935.

6. ASPIRAŢIA SPRE ROMANUL DE OBSERVAŢIE ŞI ANALIZĂ „OBIECTIVĂ"

(ARCA LUI NOE ; FATA DÎN ZLATAUST ; FUNDACUL VARLAAMULUI ; TUDOR CEAUR ALCAZ ; LA PORŢILE NOPŢII)

Ideea după care opera epică a unui autor, mai ales cînd e vorba de roman, s-ar structura, cu o mare fidelitate, cu o exactitate matematică, după o unică formulă, în conformitate cu o singură şi exclusivă viziune artistică este, desigur, cu totul nerealistă. Tudor Vianu observa că „opera lui Corneille reprezintă o etapă în seria clasicismului, dar şi un moment în dezvoltarea barocului", că „în opera lui Dante se încrucişează evul mediu şi Renaşterea la începuturile ei" şi că, în sfîrşit, în opera lui Balzac îşi dau întîlnire, nu o dată, „alături de realismul său, metoda clasică în construirea caracterelor dominate de o pasiune unică, ca şi estetica vizionară a romanticilor". Drept care, esteticianul român se simţea îndemnat să conchidă astfel : „Această încrucişare a sferelor face nesigură atribuirea unei opere unui anume curent literar" [1].

Păstrînd proporţiile, trebuie spus că opera lui Ionel Teodoreanu face şi ea dovada unor asemenea infidelităţi. Deşi în datele sale fundamentale e un neoromantic de factură lirică, poematică, fond pe care se grefează puternic „stilul artist" al unei anumite direcţii, imagiste, proprie simbo-

[1] Tudor Vianu, *Formarea şi transformarea termenilor de istorie literară*, în *Studii de literatură română*, Edit. didac. şi ped., 1965, p. 28—37.

lismului, prozatorul s-a abătut frecvent de la propria linie directoare. De pe urma acestor abateri, în ciuda numărului nu prea mic de eşecuri, el a izbutit, cel puţin de cîteva ori, să lărgească aria problematică a scrisului său şi mai ales să-i nuanţeze şi chiar să-i diversifice cîmpul viziunii artistice.

Dat fiind caracterul dominant liric al prozei sale, lui Ionel Teodoreanu, totuşi, cel mai mult i-a fost contestată aptitudinea pentru romanul de analiză şi de observaţie, capabil să propună imagini ale realităţii din perspectiva unei investigaţii detaşate, obiectivate, în care să circule personaje depoetizate, cu o stare civilă riguros determinată, de o alcătuire caracterologică minuţios structurată etc. G. Călinescu îi reproşa incapacitatea de „a se proiecta în afară". La rîndul lui, Pompiliu Constantinescu [1], pornind de la aserţiunea că „romanele de atmosferă ascund, în însuşi principiul lor generator, microbul caducităţii", vorbea de „inaptitudinea dezolantă" a scriitorului pentru romanul analitic. Şerban Cioculescu, în repetate rînduri, este şi el necruţător în reproşurile pe care le adresează prozatorului, apelînd la argumente de acelaşi fel. „Nici unui alt romancier al nostru — afirmă criticul — nu i se ridică în calea desăvîrşirii sale, în asemenea grad, propriul său temperament" [2]. Sau : „Fără să fie un romancier social, critic literar sau pamfletar, d-l Ionel Teodoreanu şi-a găsit vocaţia directă în roman. Este însă într-nsul un poet, un transfigurator liric, un incontinent producător de metafore şi imagini, nu vom spune refulat, ci, dimpotrivă, care nu se stăpîneşte : un indisciplinat. Pe de altă parte, poetul merge către omul excepţional, către omul în afară de serie : fie deţinător cumulard de calităţi morale sublime, fie încărcat de un potenţial sufletesc turbure, de esenţă romantică, destinat melodramei." [3] În chip direct, Şerban Cioculescu, prin cele spuse, urmăreşte să pună sub semnul îndoielii previziunile lui G. Ibrăileanu, care, cum se ştie, încîntat de structura obiectivă a personajelor din *La Medeleni*, spera într-o sigură maturizare artistică a lui Ionel Teodoreanu, tocmai în acest sens. Însuşi G. Ibrăileanu se pare că era sincer întristat de lipsa de progres a lui Ionel Teodo-

---

[1] *Opere şi autori*, p. 92—93.
[2] *Aspecte epice contemporane*, *R.F.R.*, nr. 1, 1938.
[3] *Idem.*

reanu pe această linie, de vreme ce, după *La Medeleni*, el s-a abţinut de a mai scrie despre volumele următoare ale acestuia. Criticul de la *Viaţa românească* va fi fost nemulţumit la gîndul că prozatorul căruia îi purta o atît de adîncă afecţiune nu confirmă cu aproape nimic punctele sale de vedere, atît de tranşant definite în importantul studiu *Creaţie şi analiză* [1].

Romanul în care, deliberat, scriitorul şi-a propus să-şi restructureze viziunea şi mijloacele de lucru în acest sens este *Arca lui Noe*, roman conceput în două volume şi apărut în 1936 la Cartea Românească. Scriind şi o interesantă prefaţă [2], sub forma unei imaginare scrisori adresate lui G. Ibrăileanu, care de curînd murise, Ionel Teodoreanu încearcă o explicaţie de principiu. Între altele, el îşi aminteşte cum criticul îl îndemnase în repetate rînduri să-şi încerce puterile şi în sfera altui roman decît cel poetic :

„Domnule Teodoreanu, domnule Ionel Teodoreanu — ar fi zis Ibrăileanu —, de ce atîtea flori, atîţia zarzări, atîtea curcubee, atîtea fructe, în loc să te ocupi de oameni şi de viaţă ? Fă-mi plăcerea, domnule Teodoreanu, şi scrie-mi un roman informativ, fără stil, fără frumuseţe, mizerabil, neglijent, în goana mare (. . .). Uită că eşti poet. Uită că există lectori pe care să-i seduci. Gîndeşte-te numai la fiinţa mea prozaică, la bolnăvicioasa mea curiozitate, şi spune-mi repede şi de-a valma lucruri care să-mi aducă viaţa în odaie. Trimite-mi o telegramă urgentă de patru sute de pagini."

La asemenea solicitări, scriitorul ar fi răspuns rugîndu-l pe critic să mai aştepte, fiindcă „Sînt prea tînăr pentru a renunţa la talentul meu: la acest involuntar abuz". Mai departe, tînărul prozator ar fi zis că „romancierii care au norocul să nu fie poeţi, nici pictori ai vorbei, sînt simpli fără efort şi fără sacrificiu, direcţi ca o cădere fără rezistenţă". În ce-l priveşte pe el, însă, situaţia e cu totul alta : „Scriu cu două vîrfuri : unul în real, celălalt în poem. Cînt cu două sunete ale aceluiaşi arcuş : unul e geamătul vieţii, celălalt melodia artei. Surîd şi plîng în acelaşi timp, cu

---

[1] *Viaţa românească*, nr. 2—3, 1926.
[2] Publicată mai întîi în *Adevărul literar şi artistic*, din 6.IX.1936. sub titlul : *Scrisoare către un mort.*

săgeata în mine şi ochii în cer. Cuvîntul meu nu e nici în soare, ca al romancierilor, nici în lună, ca al poeţilor..."

Prin *Arca lui Noe*, Ionel Teodoreanu spera, în sfîrşit, să se fi „lepădat de inelele belşugului meu blestemat".

„Iată, *Arca lui Noe* — zice el —, încărcată de oamenii vieţii şi de viaţa lor, îţi aduce poate ceea ce sperai.

E un roman antiliric. Poate că e cea dintîi victorie a lui Ionel Teodoreanu asupra lui însuşi, asupra nopţii lui de vară. Poate..."

Dată fiind noua ambiţie a prozatorului şi mai ales avînd în vedere însăşi structura romanului, *Arca lui Noe* se înscrie în sfera experimentului literar şi trebuie, deci, judecat ca atare. Dintr-un unghi de vedere mai larg, prin raportare la situaţia romanului românesc interbelic, această scriere se alătură unora dintre tentativele conştiente ale genului de a se emancipa, ca formulă narativă, în plan compoziţional, de tutela esteticii romanului clasic — tradiţional. Să-l cităm în primul rînd pe Camil Petrescu, dar să nu uităm nici pe Hortensia Papadat-Bengescu, Anton Holban, după cum nici chiar pe Liviu Rebreanu, cu *Adam şi Eva*, sau pe G. Ibrăileanu cu *Adela* etc.

În *Arca lui Noe*, Ionel Teodoreanu apelează la tehnica romanescă a naraţiunilor paralele, integrate într-una generală, coordonatoare şi, mai ales, circumscrise unei idei artistice deosebit de unitare. Prototipul acestei formule, dacă ne abţinem de a coborî în timp pînă la *Vieţi paralele* a lui Plutarh, îl constituie probabil *Decameronul*, căci ideea de a imagina o situaţie pe cît de neprevăzută, tot pe atît de caracteristică, în care, adunate în acelaşi loc, personaje ce n-au avut cu nimic de a face între ele pînă atunci să fie constrînse a se supune, în evoluţia şi manifestările lor, noilor condiţii de viaţă, pentru a-şi dezvălui adevărata faţă, aici, în scrierea lui Boccaccio, este cît se poate de limpede. Desigur, nu poate fi trecut cu vederea că şi romanul de aventuri, în care destinul neprevăzut adună în acelaşi loc oameni foarte diferiţi, recurge, într-un fel, la ceea ce azi numim tehnica romanului în roman.

Mutaţia ce se produce, în sensul constituirii unei formule romaneşti mai diferenţiate, în romanul modern, constă în tentativa de a atenua convenţia, prin reducerea sensibilă a locului deţinut de povestirea autonomă, plasată în trecutul

unui personaj sau al altuia. Aceasta este asimilată incursiunilor cu caracter retrospectiv, necesare narațiunii din prezent, care, la rîndul ei, de fapt, suscită atenția cea mai mare a romancierului, ideea operei fiind implicată, în primul rînd, în această latură. Să cităm, drept model al genului *Muntele magic* al lui Thomas Mann și, pe urmele acestuia, *Sanatoriul Arktur* al lui K. Fedin. În sfîrșit, să mai reținem că, în conformitate cu progresele civilizației moderne, locul de întîlnire a personajelor se schimbă și el, de o mare atenție bucurîndu-se noile mijloace de transport (trenul, avionul, marile vase maritime), hotelurile, sanatoriile, stațiunile climaterice etc.

În mod direct aproape, *Arca lui Noe* a fost însă pus în relație cu romanul scriitoarei austriece Vicky Baum, *Grând Hotel* [1], în mare vogă la vremea lui, deși, în treacăt, ne-am putea întreba de ce n-ar fi posibil trimiterea și la *Muntele magic*, apărut încă din 1924 și foarte des citat, cu diferite ocazii, în opera lui Ionel Teodoreanu. Se pare că insistenta raportare la romanul *Grând Hotel* e favorizată în primul rînd de plăcerea romancierului nostru de a insista și el asupra atmosferei cosmopolite din pensiunea Blăcher, unde se petrece acțiunea din *Arca lui Noe*, și de a surprinde cu multă forță descriptivă aerul de mondenitate al vieții de aici și mai ales al unora dintre personaje.

Este, cum a dorit autorul, *Arca lui Noe* un roman antiliric ? Observînd cu malițiozitate că însuși primul capitol al cărții debutează cu un pasaj de descripție poetică, G. Călinescu contesta din capul locului o asemenea realitate. În ce ne privește, din acest punct de vedere, considerăm că victoria scriitorului asupra lui însuși nu constă în expurgarea completă a romanului de lirism. Oricît ar fi dorit, Ionel Teodoreanu nu s-a putut dezice de el însuși nici de data aceasta, ceea ce, la urma urmei, ar fi fost și imposibil. Poate că e și bine că s-a întîmplat așa, pentru că, în opera sa, ori de cîte ori a tins la realizarea epicului direct, depoetizat, lirismul a fost acela care, circulînd în subtext, a contribuit nebănuit de mult la sporirea impresiei de autenticitate. Atunci cînd

[1] Șerban Cioculescu, în articolul citat, scria : „*Arca lui Noe*, cu excepția primei pătrimi, care înfățișează un grup de vilegeaturiști în drum de la București la Borsec, este, în felul său, un *Grând Hotel*, poate sugerat, dacă nu inspirat de romanciera austriacă."

inventivitatea epică n-a fost dublată de adevărata inspirație lirică, naufragiul în proza de foarte slabă calitate n-a întîrziat. Am discutat deja despre volumul II din *Golia* și de *Hai-Didiram* ; eșecul înregistrat de-al doilea volum din *Fata din Zlataust,* ca să nu mai vorbim de cu totul submediocrul roman *La porțile nopții,* cum se va vedea, pornește fără îndoială tot de aici.

Prin urmare, am zice că, în *Arca lui Noe,* victoria scriitorului asupra sa constă în evident sporitul proces de supunere a vibrației lirice la necesitățile epicului. Aceasta duce la o sensibilă substituire a viziunii romanești de structură epică și analitică în locul celeia poematice.

Arca lui Noe e ceea ce s-ar putea numi o colecție de dosare omenești plasate întîmplător în același raft de arhivă, drept care, din cauza neprevăzutei lor vecinătăți, se impune de urgență confruntarea între ele, spre a se vedea dacă nu cumva sînt legate unele de altele, prin fire pînă atunci nebănuite. În urma examenului metodic întreprins, scriitorul ajunge la cîteva concluzii grăitoare. Noua arcă a lui Noe, recompusă ipotetic la pensiunea Bläker și aruncată pe valurile istoriei contemporane, e departe de a se comporta precum străbuna sa legendară. Prin adolescentul Mihăiță, un adevărat alter-ego, romancierul constată că, în meschinul și mediocrul lor orgoliu individualist, oamenii adunați aici, la pensiunea Bläker, sînt incapabili de a ieși din propriile carapace, spre a privi în jurul lor, spre a comunica sincer, deschis, între ei.

Reîntruchipat, în vis, în persoana generosului și sensibilului adolescent Mihăiță, „Noe — notează autorul — era singur în Arca lui.

Și Arca era atît de mare, încît toată mulțimea pămîntului înecat ar fi putut intra în ea. Dar singurătatea lui Noe era și mai mare decît Arca lui.

Noe plutea plîngînd deasupra apelor potopului."

În romanul lui Ionel Teodoreanu străbate ceva din angoasa, din sentimentul înstrăinării omului de el însuși și de semenii săi, fenomen atît de caracteristic existenței fără orizont din societatea burgheză și atît de amplu și de divers receptat de literatura europeană modernă, inclusiv de cea românească interbelică. În această privință, vom reține ca reale reușite ale scriitorului portretele, care, ca într-un ca-

leidoscop grotesc, circulă neîntrerupt sub privirea cititorului. Neavînd aptitudini pentru plăsmuirea eroilor de structură dilematică (în genul lui Camil Petrescu), Ionel Teodoreanu, înzestrat, în schimb, cu o remarcabilă forță de plasticizare tragico-comică, atinge adevărate performanțe în direcția „fiziologiilor". Ca într-o pictură de gen, se impun atenției cititorului numeroasele personaje adulte ale romanului. Este, astfel, derulată o interesantă și amuzant-tristă pînză de portrete, desenate doar în negru și în alb. Mai întîi, grupurile : sprințara și epidermina Ameliță, cu cei doi bărbați ai ei, „teluricul" Gigi Pavel și limfaticul și despersonalizantul Geo Larescu ; miniaturalul și inocentul general Anibal Florescu și statuar-superficiala și eleganta Baby Rozeanu ; caricaturalul Arthur Clarke și soția sa, nefericită în căsnicie, Carmen ; automatizații și inhibații Mircea Ionescu și Hans Müller. Apoi, chipurile „însinguraților" : veleitara Sandina Milescu, neajutorata și ofilita Speranța Cucu, refulatul sexual Ticu Stamate.

Refuzînd a recunoaște romanului valori artistice reale, Șerban Cioculescu fixează următoarele demarcații între acesta și *Grând Hotel,* de pe urma cărora ar rezulta incapacitatea prozatorului nostru de a se integra în sfera epicii obiective și cu adevărat realiste : „Numai că (spre deosebire de Vicky Baum, n.n.), de pe planul serios și patetic, acțiunea este transpusă în umor. Din capul locului, șadar, intenția antilirică a romancierului român își vădește instrumentația. Nu este opera unui romancier realist prevăzut cu seninătatea specifică observatorului dezinteresat. Oamenii nu sînt priviți cu simpatia înțelegătoare, care vrea să surprindă neprevenit resorturile interioare (...). Ca și în trecut, autorul este cînd aderent, cînd dezaderent față de personajele sale și niciodată lipsit de atitudine." „La Ionel Teodoreanu — mai afirmă criticul — este un umor de atitudine, care reflectă permanenta nestăpînire a scriitorului de esență lirică".

Afirmațiile, atît de categorice, merită, indiscutabil, toată atenția. Sigur, lucrurile se prezintă exact cum observă criticul, în aceasta rezidă însuși specificul artistic al romanului *Arca lui Noe,* cu rezerva, însă, că de aici nu trebuie să rezulte neapărat concluzia după care eșecul este inevitabil. Elemente de natura celor enunțate de Șerban Cioculescu nu sînt fatal

incompatibile cu condiția estetică a romanului de observație, dimpotrivă, procedînd astfel, adesea, romanul modern — și nu numai acesta — este capabil de performanțe deosebite. Viziunea comică asupra lumii, pe lîngă aceea că, într-adevăr, barează calea patetismului și a lirismului poetizant, este în măsură să situeze personajele într-o perspectivă a examinării caracterologice dintre cele mai favorabile, și nu altfel procedează unii dintre marii contemporani ai lui Ionel Teodoreanu, în măsură și pe căi diferite, evident: G. Călinescu, Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu și alții. A existat, însă, în critica interbelică (descinzînd în cea mai mare parte din unele postulate lovinesciene) o adevărată fobie față de tot ce înseamnează deviere de la o presupus posibilă menținere a naratorului într-o postură de infexibilă detașare și obiectivitate, de magnifică și intolerantă indiferență. Ca atare, lirismul, poematicul, simbolul, parabola epico-lirică, reflecția convertită în eseu, comicul cu multiplele lui valențe erau privite cu maximă suspiciune; cîteodată, cu prudență primite favorabil, cel mai adesea, direct sau pe ocolite, erau, pur și simplu, respinse. Cît despre ideea că romancierul este față de personajele sale „cînd aderent, cînd dezaderent", n-ar trebui să vedem în aceasta neapărat un neajuns. În împrejurarea în care adeziunea sau inadeziunea autorului se încrucișează exact cu dominanta caracterologică a personajelor sale, ni se pare firesc să se întîmple astfel. Dintr-un punct de vedere teoretic mai larg, credem că nimeni nu este îndreptățit a-i reproșa lui Dostoievski că simpatizează pînă la suferință tragică pe prințul Mîșkin și că se cutremură de repulsie în fața multora dintre actele săvîrșite de Rogojin.

Este adevărat că *Arca lui Noe* se vrea un roman în care ambiția prozatorului de a păși în zonele prozei de observație „obiectivă" vădește o anume viziune comică asupra lumii, viziune care este chemată să potențeze întreaga structură a scrierii. Aici, în acest roman, Ionel Teodoreanu dă deplina sa măsură în ceea ce privește înclinația pentru comic. Ceea ce se cuvine să reținem în chip deosebit este faptul că pasiunea scriitorului pentru respectiva categorie — spre deosebire de multe alte locuri din opera sa —, de data aceasta, nu eșuează decît foarte rar în zonele umorului facil, distractiv, menit să predispună la amuzament pe cititor. Viziunea generală, implicit și ponderea fluxului comic, este dintre

cele mai grave ; cum mai spuneam, romancierul atinge nu o dată zonele majore ale literaturii existențiale. Fără a nega prezența a ceea ce Șerban Cioculescu numește „umor de atitudine“, mai departe, va trebui să reținem că *Arca lui Noe* conține totuși importante cantități de umor avînd funcții caracterologice. Aceasta și explică de ce personajele cunosc o remarcabilă diferențiere între ele. De la o individualitate la alta, se produc sensibile schimbări de optică, în așa fel încît umorul trece printr-o serie întreagă de metamorfoze. Scriitorul este conștient, se pare, de bogăția nuanțelor pe care le oferă umorul, de polivalența acestuia. Dominanta comică este puternic schimbată de la un personaj la altul : umor compasiv în cazul Speranței Cucu, umor amuzant în ce-i privește pe generalul Anibal Florescu și pe tînăra Baby Rozeanu, ironie mucalită, apropo de Sandina Milescu, sau tulburător dramatică în situația lui Mircea Ionescu, satiră corosivă față de Amelița Lerescu și caricatural grotescă față de Arthur Clarke etc.

În cele mai multe cazuri, „punerea în scenă“ a personajelor este convingătoare, majoritatea dintre ele dispunînd de dosare bogate în fișe de acută forță caracterizatoare. În întocmirea acestor dosare, romancierul dovedește multă intuiție, vervă și spirit inventiv.

De fapt, în cea mai mare parte, romanul este o succesiune de portrete care se perindă caleidoscopic prin fața cititorului, portrete ce se constituie fie din reacții și situații imediate sau rememorate, fie din spumoase observații și caracterizări aparținînd direct autorului (revenirea deja amintitei modalități a așa-zisei fiziologii, deci), cum se întîmplă, între altele, și în aceste fragmente, consacrate Sandinei Milescu :

„Sandina Milescu vorbea franțuzește mai cu seamă cînd mergea cu tramvaiul, însoțită fie de Mihăiță, fie de o prietenă, cînd călătorea în clasa a doua, sau cînd era înghesuită într-un magazn din Lipscani. Acasă, cu soțul, care-și făcuse ingineria în Germania, vorbea românește. Și ea învățase într-o școală românească. Iar la Paris nu fusese niciodată, decît prin lecturi, și impresia ei, caracteristică burgheziei românești, mai cu seamă fracțiunii snoabe, era că Parisul e salonul României, în care orice român de bună condiție a intrat cu sufletul, dacă nu și cu trupul. Așa că limba fran-

ceză nu era pentru Sandina o pornire spontană și irezistibilă, o deprindere, o a doua natură, — ci reprezenta o reacție împotriva unui mediu vulgar, o distanță între ea și mojici. Mojici erau în genere cei din stalul al treilea, din clasa a doua, din autobuze și tramvaie. Cînd și Sandina se nimerea printre aceștia, cei din automobile și din clasa întîia erau parveniți, îmbogățiți în război, fără ca această depreciativă categorisire a celor din vehicule sau clasele de lux să confere, prin contrast, o noblețe scăpătată vecinilor de bancă ai Sandinei, cu excepția ei, ceea ce o desolidariza și de ei, dîndu-i sufletește o mîndră izolare de lebădă surghiunită într-o baltă cu rațe."

Sau : „Sandina Milescu era frumoasă. O frumusețe consacrată. Deseori se spunea despre ea «frumoasa doamnă Milescu». Un înalt prelat al bisericii româno-ortodoxe, în plină slujbă, îi aruncase niște priviri compatibile cu îndeletnicirea cu spadă și sînge a toreadorilor mai mult decît cu harul preotesc. Ocupîndu-se foarte mult de frumusețea ei, pe care și reprezentanții lui D-zeu o apreciau, în cor cu cei lumești, Sandina își proiecta ambițiile dincolo de hotarele frumuseții fizice, urmărind cu rigurozitate toate modelele sufletului. După război, cînd se acentuase moda sufletului slav, Sandina cumpărase toată literatura rusească, tradusă în franțuzește, rezervîndu-și aplauzele numai pentru eroii ruși, teatrul rusesc, baletul rusesc, cumpărîndu-și samovar și împrietenindu-se cu un grup de refugiați din noblețea rusă. Cu Freud descoperise sexualitatea, îmbogățindu-și vocabularul cu „refulări, inhibiție, traumă, sublimare, complex oedipean" etc... La un moment dat, se pasionase pentru teatrul evreiesc, părîndu-i-se fad tot ce n-avea stridența, febrilitatea și disonanțele acestui teatru. Se chinuise și cu Proust, cum se canonesc studenții care nu știu latinește cu dreptul roman, Sandina urmărea transformările literare cu aceeași asiduitate cu care se ținea la curent cu revistele de modă, cuprinsă de o adevărată panică la gîndul că ar putea rămîne în urmă."

E drept că facilitățile nu sînt evitate întotdeauna (de exemplu, în descrierea familiei Guttman), iar infiltrațiile naturaliste supără și ele (e cazul refulărilor sexuale ale lui Ticu Stamate) ; de asemenea, gustul pentru anecdotica gratuită se răzbună la rîndul lui (cum se întîmplă și în cazul pictorului Ivan Ancuța, sub raport artistic, un personaj cu totul

neinteresant). Dar, încăodată, cu toate acestea, *Arca lui Noe* conține un foarte mare număr de pagini în care romanul de observație atinge un ridicat nivel artistic.

Romantic incorigibil, Ionel Teodoreanu nu renunță, bineînțeles, nici de data aceasta la dorința de a plăsmui, prin contrast, universuri umane ideale, de a confrunta realitatea reprezentativă cu utopicul. Ca în atîtea alte locuri din opera sa, în primul rînd, în *La Medeleni*, scriitorul se orientează, în această privință, și aici, spre universul copilăriei. Străini de orice avataruri individualiste și mizantropice, copiii, în *Arca lui Noe*, atrag atenția cititorului că povestea legendarului personaj — simbol al solidarității și al frăției dintre oameni — din păcate, nu mai poate fi reeditată decît de ei. Bob, Yolande, Mihăiță, Manți, cu zburdălniciile lor, cu jocul lor nevinovat, dar plin de tîlc, în concepția autorului, sînt, așadar, singurii deținători ai candorii și ai generozității umane, din sufletele celor maturi de mult dispărute.

Din punct de vedere artistic, acest al doilea plan narativ al romanului amintește insistent de volumul I al *Medelenilor*, așa că, într-un fel, s-ar cuveni să nu mai insistăm.

Și totuși, unele considerații aparte se impun și aici. Unghiul de vedere artistic din care este scrutată lumea copilăriei, în *Arca lui Noe*, creează impresia că, deși trecuse doar numai un deceniu de la tipărirea trilogiei *La Medeleni*, scriitorul își pierduse în bună parte încrederea în „medelenism“ ca soluție etic-socială de viață, inclusiv atunci cînd este vorba de vîrstele de început ale existenței umane.

Izbitoare este, mai întîi, schimbarea naturii raporturilor dintre copii și adulți. Am văzut că în *Hotarul nestatornic* cei din urmă, adulții, erau înzestrați cu acele încîntătoare rezerve de ingenuitate care permiteau un adevărat proces de reinfantilizare *sui-generis*. Astfel, posibilitatea de comunicare între cele două vîrste se crea firesc, de la sine, ceea ce ducea la constituirea unui univers existențial de ansamblu perfect unitar, omogen. Dată fiind comuniunea de simțăminte, personajele, dincolo de vîrsta lor diferită, găseau îndată un limbaj comun, cei adulți venind în întîmpinarea celor mici și, pînă la un punct, în funcție de gradul de precocitate atins, invers. Or, în *Arca lui Noe*, toate aceste punți de legătură sînt rupte. Circumscrierea acțiunii și a problematicii romanului într-un timp social-istoric de o mult mai directă

și mai acută actualitate are și acest efect dramatic. Părinții și în general adulții, complet falsificați în structura lor intimă, se dezumanizează vertiginos, trăind fiecare tragi-comedia propriei alienări, în care se încorporează și sentimentul indiferenței față de cei mici. Tipic este cazul Sandinei Milescu, care respinge pe fiul ei Mihăiță, tratîndu-l cu o neînțelegere totală, fiindcă acesta nu satisface orgoliul lamentabil al mamei sale de a fi, fizicește, decorativ, iar spiritualicește, amuzant și încîntător. Nefiind, cum se zice, un copil drăgălaș, Mihăiță nu poate aspira la o comunicare afectivă de substanță, eliberată de mofturile convenienţelor și de snobisme, cu propria-i mamă. Sandina acceptă în schimb pe Bob, copilul unei prietene, pentru că acesta, grație volubilității și inteligenței sale practice, după cum și debordantei sale sănătăți fizice, satisface întocmai punctul ei de vedere — cum spuneam — strict decorativ. Cum notează malițios autorul, în ciuda complicațiilor legate de răspundere de a supraveghea și pe Bob, Sandina acceptă să-l ia și pe acesta în vilegiatură, văzînd în el „corectivul" dizgrației lui Mihăiță. Și mai departe: „Căci Bob era un copil după care se întorceau multe capete. Nimeni n-o obliga pe Sandina să puie o pancartă, anunțînd pe trecători că Mihăiță e copilul ei, și nu Bob."

De altfel, în general, evoluția raporturilor dintre mamă și fiu sugerează existența unei suspiciuni reciproce, a unei inaderențe reciproce, care se consumă surd, alimentate de superficialitatea, egoismul și îngustimea spirituală a primei și de generozitatea convertită într-un idealism dureros a celui de al doilea.

Așadar, drumul lui Mihăiță spre inima adulților dispunînd de o poziție normală în angrenajul colectivității de vilegiaturiști este iremediabil oprit. În schimb, are acces la înțelegerea și afecțiunea Speranței Cucu, exclusă total de la privilegiile celor de o vîrstă cu ea, datorită infirmităților ei de ordin spiritual, complexelor ei de inferioritate și, bineînțeles, jalnicului ei aspect fizic. Ca și în *Prăvale-Baba*, de pildă, unde copilul Fănuță nu poate comunica afectiv decît cu un dezmoștenit al sorții precum bețivul și sentimentalul Ilie Pînișoară, și la Mihăiță, deci, copilăria, cu candorile și generozitățile ei, nu-și află audiență decît la o expulzată din sînul colectivității adulte.

Dar Mihăiță Milescu restructurează viziunea „medelenistă" asupra vîrstei infantile și pe alte planuri, dintre care cel puțin unul ni se pare deosebit de semnificativ. Pentru prima și, poate, pentru unica dată în opera lui Ionel Teodoreanu facem cunoștință cu un copil care, asaltat de neliniștitoarele întrebări ale vieții, se maturizează înainte de vreme, își pierde propria-i copilărie. Odată acest fenomen consumat, eroul trăiește, cu dramatică încordare și crispare, sentimentul înstrăinării, într-un fel, de el însuși, și, concomitent, pe acela al neputinței de a comunica cu semenii săi, copiii, de a se integra, cu o superbă inconștiență a vîrstei, în jocul de-a viața al acestora. Personajul lui Ionel Teodoreanu este, prin urmare, un însingurat, în *străin,* în accepția în care această noțiune se va încetăţeni o dată cu literatura marilor însingurați a unui Jean Paul Sartre și Albert Camus. Cu precizarea că inconformismul de care este bîntuit personajul lui Ionel Teodoreanu, angoasele însingurării sale iau drumul unei atotcuprinzătoare mile pentru oameni, un soi de nonviolență, dublată de devoțiunea pentru cei din jur, o detașare de tot ce ține de vanitățile lumești, fapt care duce direct cu gîndul la spiritul literaturii clasice rusești, și, în primul rînd, la Dostoievski, pentru care — așa cum s-a văzut — prozatorul român nutrește o admirație nelimitată.

Înzestrat cu asemenea atribute, Mihăiță se diferențiază evident nu numai de precocii teribiliști și dezabuzați ai romanului și teatrului francez modern, ci și de Dănuț sau Olguța din *La Medeleni,* cărora nu le sînt străine străfulgerările de luciditate sceptică sau de mizantropism adolescentin.

Fără îndoială, Mihăiță, așa cum observă Șerban Cioculescu [1], este conceput în opoziție cu Bob, acesta din urmă fiind expresia unei debordante vitalități infantile. Nu avem însă de loc impresia, precum distinsul critic, că de pe urma respectivei opoziții Mihăiță pierde, că „apare schematic". Dimpotrivă, astfel, personajul, artistic, își potențează și reliefează și mai pregnant personalitatea, care, în cele din urmă, permite considerații critice de natura celor cuprinse în rîndurile de mai sus. În fond, prin Bob, grație jocului său de o superbă inconștiență infantilă, „medelenismul" ca soluție

---

[1] Articolul citat.

de viață, este restrîns la ceea ce în mod lucid mai poate fi ; edenul exclusiv și efemer al copilăriei. Oponentul lui Bob traversează decis, ca semnificație, întregul roman, demonstrînd cititorului că iluzia conceptului „medelenist", raportat la zonele grave, acute ale existenței, l-a părăsit simțitor pe romancier.

Fără a mai avea mărturii programatice din partea autorului, cum se întîmplă cu *Arca lui Noe*, un număr de alte patru romane ale lui Ionel Teodoreanu tind să se circumscrie și ele în aria prozei de observație, de investigație în realitatea social-umană imediată, prin evitarea, pe cît posibil, a poematicului, în favoarea analizei obiective, și a efortului de a plăsmui tipologii avînd o stare civilă riguros determinată. Este cazul următoarelor romane : *Fata din Zlataust*, în două volume, 1931, *Fundacul Varlaamului*, 1938, *Tudor Ceaur Alcaz*, în patru volume (*Coca Duduș*, 1940, *Drumul magic*, 1941, *Inima*, 1942, *Frunză*, 1943) și *La Porțile nopții*, 1946.

Din păcate, nici unul dintre aceste romane, la ora actuală, nu mai pot fi recuperate, căci, în ciuda unor calități ce amintesc de veritabilul talent al scriitorului, ele, pe căi diferite, învederează deficiențe deosebit de grave.

Fata din Zlataust, în jurul căruia, la apariția în presă, a avut loc un adevărat proces [1], astăzi ne convinge că, sub

---

[1] De pildă, Perpessicius (*Mențiuni critice*, IV, Editura Fundațiilor 1948), pentru care *Fata din Zlataust* este „nu numai un admirabil roman, dar, în același timp, și un roman perfect, romanul de maturitate" al lui Ionel Teodoreanu, apără cu pasiune însăși problematica cărții, argumentînd cu exemple celebre, oferite de *Biblie*, de opera lui Sapho, Baudelaire, Gide, Proust și Merejkovski. Chiar înainte de a fi tipărită în presă, se dau pronosticuri dintre cele mai categorice, de tipul acestuia, cuprins în *Adevărul literar și artistic* din 2 august 1931, la rubrica de note : „D. Ionel Teodoreanu, care de doi ani n-a mai publicat nimic, a terminat un roman, *Fata din Zlataust*, care s-a pus sub tipar la Cartea românească. Acțiunea noului roman este luată din viața tineretului de astăzi. D. Ionel Teodoreanu înfățișează dezagregarea sufletească a generației de după război. Lucrarea are o tehnică de roman senzațional, în sensul că este alcătuită exclusiv din succesiunea de fapte care țin mereu încordată atenția cititorului."

Deosebit de semnificativă este și poziția lui Al. Philippide față de acest roman. Fiind de părere că romancierul se află într-un îmbucurător proces de evoluție spre proza de observație realistă, în articolul *Considerații confortabile* (*Viața românească*, nr. 7—8, 1931), citim următoarele : „Bănuim că una din surprizele viitorului sezon (autorul se referă la răstimpul ce începe cu toamna lui 1931 și se încheie cu iarna lui 1932, pe care-l consideră, practic, un adevărat sezon literar, n.n.) are să fie

toate aspectele, între volumul I *(Scandalul)* și volumul al II-lea *(În Beilic)*, e o netă diferență de valoare : situația este deci similară cu aceea a romanului *Golia*. Primul volum al romanului *Fata din Zlataust* întrunește condițiile unei bune proze de observație, inspirată de mediul școlar ieșean.

În special suita de portrete caricaturate a corpului profesoral, care sînt realizate și clasificate cu o minuție de entomolog, dau multă savoare cărții. Însăși intriga este abil țesută și este pe deplin în măsură să dezvăluie iezuitismul *sui-generis* (amestec de ură drapată în exigență didactică și de cretinism pur) al ipochimenelor dăscălițe (Elvira Gavrilaș, Margareta Enășoiu, Tinca Fințaru etc.), care, conduse de stupidul inspector general Gore Iliescu-Răcaru, se pasionează, fiind cuprinse de o reală plăcere sadică, de ancheta pusă la cale la adresa elevei Enăchescu Delia.

Volumul II, însă, se înscrie în sfera unei dubioase literaturi de senzație, în care asistăm la o lungă și neverosimilă însăilare de scene melodramatice, confecționate după rețeta prozei de alcov. Nucleul „dramatic" este asigurat de disputa între o tînără cuprinsă de amorul saphic (Ralu Sănătescu) și un venerabil și încăruntit profesor universitar (tatăl lui Ralu), pentru frumoasa și nefericita Delia Enăchescu.

Fata din Zlataust, romanul lui Ionel Teodoreanu. Ionel Teodoreanu, de la *Medeleni* încoace, a evoluat, fără îndoială. Și-a simplificat stilul și și-a înăsprit atitudinea față de viață. În *Bal mascat*, deja, se observa o tendință realistă, voită, uneori forțată, dar sigură. Ionel Teodoreanu a avut de luptat cu temperamentul lui pînă să ajungă aici. La început era covîrșit de prea multă poezie, era învins de propria-i imaginație, și, de multe ori, copleșit de propriul stil. Acum, cînd, printr-o evoluție firească, Teodoreanu a ajuns să-și dozeze mijloacele și să renunțe la ispita popasurilor prea lungi în jungla metaforelor și a imaginilor strălucite, dar inutile — acum cu siguranță că talentul lui va căpăta o putere nouă și opera lui un aspect neprevăzut."

Iată însă că previziunile sale atît de optimiste nu se împlinesc întocmai, și Al. Philippide, într-un foarte valoros portret critic dedicat nu peste mult timp lui Ionel Teodoreanu (*Adevărul literar și artistic*, din 14 februarie 1932, nr. 584 — *Portrete literare*), nu ezită, între altele, să scrie următoarele : „Viața din romanele lui Teodoreanu nu este viața reală. E o viață ori prea frumoasă, ori prea urîtă pentru a corespunde realității. Dovada este ultimul roman al lui Ionel Teodoreanu : *Fata din Zlataust*. Aici Teodoreanu a zugrăvit oameni complet deosebiți de el. Și, cum era de așteptat, a exagerat. Romanul lasă o puternică impresie de neverosimil — cu toate că cuprinde de multe ori imagini admirabile. Dar numai imagini."

Este adevărat, romanului nu-i pot fi, de asemenea, contestate o seamă de calități compoziționale. Cu o reală abilitate, scriitorul știe să imprime un ritm alert acțiunii, să incite nerăbdarea și curiozitatea cititorului, apelînd cu dezinvoltură la cele mai neașteptate modalități (epica epistolară, decupaje din presă, ancheta judiciară, confruntări neașteptate de planuri etc.), care, convertite într-o structură narativă de un eclectism pasionant, duc cu gîndul la anumite influențe venite din partea romanului de enigmă polițistă. Dar probabil că tocmai această formulă compozițională strică întregii cărți. Pasionat de invențiile sale compoziționale, romancierul escamotează sensurile profunde ale temei, sensuri psihologice și sociale, care, fără îndoială, ar fi solicitat cu totul alte mijloace de lucru, decît cele proprii romanului de colportaj și de foileton senzațional.

Inadecvarea formulei romanești apare, așadar, cu totul flagrantă, și e de mirare că cei care au pus *Fata din Zlataust* în relație cu romanele lui Gide sau Proust n-au observat tocmai acest fapt, care ar fi explicat în bună măsură de ce scrierea lui Ionel Teodoreanu nu izbutește să se situeze la un nivel estetic superior.

Fundacul Varlaamului, care va fi emoționat un anumit public de altă dată, e o lungă narațiune exterior patetică, în care autorul ține cu tot dinadinsul să ne convingă de faptul că avocatul Nini Varlaam, eroul său, fiind un ingenuu, n-are absolut nici o vină că toată viața a dus-o într-un neîntrerupt lanț de orgii bahice, ceea ce, evident, l-a împins în pragul falimentului. Drept dovadă, impresionat de „drama" tatălui său, fiul, Săndel Varlaam, renunță la adevărata sa vocație și, spre a reînvia strălucirea de altă dată a înaintașilor, de oameni ai baroului, preia, îndrăzneț și hotărît, treburile casei. În felul acesta, mîndria și onoarea familiei vor fi reabilitate în spiritul următoarelor cuvinte din *Hamlet,* pe care scriitorul le propune drept moto la romanul său : „Eu mor, Horațio. Tu să trăiești spre a îndreptăți ființa mea și cauza mea, față de cei care mă condamnă."

Se înțelege, la urma urmei, n-am avea nimic împotriva unui subiect de roman care să se axeze fie și pe o temă ca cea din *Fundacul Varlaamului :* idealul conservării virtuților morale, a spiritului de independență și de demnitate, în sînul

vieții de familie, de la o generație la alta. Dar, cum rezultă și din cele spuse pînă aici, cu condiția ca totul să fie potențat la nivelul unei dezbateri artistice care să vizeze existențialul dincolo de avatarurile îngust-domestice ale confortului material banal-burghez. Numai o prea confortabilă corespondență dintre spiritul meschin melodramatic, precum cel care guvernează romanul *Fundacul Varlaamului*, și iluzia nutrită de un anumit public cititor al epocii că și el atrage atenția literaturii la un mod dramatic, grav etc. explică, de fapt, alarmantele confuzii de valori artistice de pe urma cărora a suferit însăși epica lui Ionel Teodoreanu. A situa în același unghi de percepție estetică romane precum *Arca lui Noe* și *Fundacul Varlaamului* constituie sursa intimă a confuziei în cauză, despre care se pare că nici scriitorul n-a fost prea conștient.

În sfîrșit, celelalte două romane, *Tudor Ceaur Alcaz* și *La porțile nopții*, primul dorindu-se o vastă epopee, în genul lui *Război și pace*, iar al doilea, o scriere de analiză pură, axată pe probleme existențiale cardinale, împreună cu deplin neizbutitele și deja discutatele *Hai-Diridam* și *Zdrulă și Puhă*, reprezintă faza deplinei căderi a scriitorului, marcată de ultimii ani ai activității sale de prozator epic.

Tudor Ceaur Alcaz (exceptînd volumul I, dedicat copilăriei și adolescenței eroului central, nu lipsit de însușiri „medeleniste“ [1]), datorită unei alarmante dezorientări politico-ideologice, se constituie ca o deconcertantă apologie închinată extremismului naționalist al anilor ce-au precedat intrarea României burghezo-moșierești în războiul hitlerist [2].

Din perspectiva unui donquijotism retrograd, romancierul pledează, în stufoasa sa scriere (peste 1500 de pagini), pentru reînvierea strălucirii marii boierimi, care, însușindu-și ideologia și morala dictatorial-teroristă a nazismului, este chemat să pună, chipurile, ordine în haosul istoriei contemporane, prin foc și sabie.

---

[1] Pe drept lăudat de P. Comarnescu într-o recenzie din *Revista Fundațiilor*, nr. 11, din 1940.

[2] Nu este, astfel, întîmplător că un publicist de vădită orientare nazistă precum Petru P. Ionescu, în ciuda observațiilor critice destul de grave pe care le face, acceptă totuși cel de al II-lea volum al romanului, fiind încîntat de teza naționalistă a acestuia (*Gîndirea*, nr. 6, 1942, *Tudor Ceaur Alcaz* [vol. I și II], cronica literară.)

Exponent al „generației insurecte", personajul central al romanului, Tudor, coborîtor din stirpa veche a marilor boieri moldoveni pe nume Alcaz, e privit ca un adevărat supraom, scriitorul înconjurîndu-l, peste tot, la modul ditirambic, cu neînfrînate imnuri de laudă, ca pe un semizeu din legendele nordice. Tudor și camarazii săi vorbesc de „semnificația unui contact anteic cu pămîntul primordial", de strălucirea de altă dată realizată prin foc și sabie, a cavalerismului, de faptul că „nu mai este timp pentru înțelepciune", întrucît ei au „trup pentru armură și suflet pentru steag și cruce". Unui personaj i se dă acest sfat: „Nu judeca: trăiește drama cu inflexibilitatea arhaică a boierilor moldoveni", iar altul reflectează după cum urmează: „— Da! Viața are nevoie de cutremure și războaie (...). Cutremurul va trezi orașe nouă, care să știe respira și lupta. Și războiul..."

Cineva definește astfel semnificația războiului ce se anunță: „Două țări își afirmă tinerețea, Germania și Italia, în fața unei Europe îmbătrînite". Altcineva este de părere că „cu nuanțele nu te poți lupta", întrucît „același Homer l-a făcut și pe Achile și pe Ulyse". Însuși sensul iubirii este astfel formulat: „— Să fim nebuni, Mircea. Nu mai e timp pentru înțelepciune. Să ne bucurăm unul de altul." Sau acest pasaj din finalul celui de al IV-lea volum, redactat în conformitate cu cele mai retrograde și mai încrîncenate sloganuri ale „trăismului" legionar:

„...Măi, femei (vorbește, chipurile, un «bătrîn înțelept», adresîndu-se nevestelor și mamelor celor ce se duc în război, n.n.), vedeți voi plopul...

Turn viu cu ascuțimi de lance.

— ...Plopul aista a lepădat el multă frunză în fiecare toamnă. Ș-așa s-a învrednicit să-ntreacă și biserica. Iar eu vă zic: Are să moară Gheorghe, Ion, Florea, Costache, Vasile și mulți alții. Dumnezeu să-i ierte cît frunza. Și neamul are să crească tot mai sus în cerul lui Dumnezeu."

Și pentru a nu mai lăsa loc nici unui fel de circumstanțe atenuante, prozatorul „dă viață" unor asemenea sloganuri, prin transpuneri epice guvernate de un reacționism politic încrîncenat; rebeliunea legionară, prigoana antisemită, abo-

minabilele recrudescențe rasiste și naționaliste de tot felul, istoria războiului etc. ocupă numeroase pagini de însăilare narativă.

În altă privință, ca valoare artistică, nu-i nici o exagerare cînd afirmăm că *Tudor Ceaur Alcaz* concentrează în substanța sa tot ce poate fi mai reprezentativ ca fenomen de alunecare în autoimitație, prin raportare directă la capodopera scriitorului, trilogia *La Medeleni*.

Chiar și primul volum, *Coca Dudaș*, în ciuda calităților sale reale, poartă vizibil însemnele a ceea ce s-ar putea numi procesul de degradare a valorilor viziunii „medeleniste". Această degradare, în esență, stă sub spectrul nimicitor al lipsei de măsură, ceea ce duce nu o dată la un soi de gigantism inconsistent și incredibil al însăși viziunii artistice. Ceea ce în *La Medeleni* se circumscrie firesc unei viziuni idilice elevate, de structură, în *Tudor Ceaur Alcaz* cunoaște o deconcertantă hipertrofiere, degenerînd în jubilația necenzurată și în hiperbolizarea factice. Totul, așadar, devine excepțional, de o idealitate grandioasă, copleșitoare, sau, prin contrast, de o nimicnicie deplină.

Sigur, cel care cumulează un adevărat potop de superlative este Coca Duduș, devenit mai apoi falnicul Tudor Ceaur Alcaz : „Era frumos ca melancolia" ; „Cîteva zile după ce aflară de boala lui Duduș, țăranii de la Vorniceni, înfruntînd urgia viscolului, veniră să întrebe de Coca Duduș. Dar nu se mulțumiră cu informațiile de la bucătărie. Se adunară în fața casei și așteptară în viscol, neclintiți, în cojoacele și căciulile lor, uitîndu-se la ferestrele casei" ; „Mai mult sau mai puțin Siegfried", „E tobă de carte omul-baladă", „Centaurul meu e paradoxal : cu fruntea în bibliotecă și copitele în galop", „asemuit la chip cu tinerețea sfinților războinici de pe icoane", „Hamletul de la Vorniceni", „rug adorat", zice soția sa, Oana ; și, în sfîrșit, această frîntură de dialog, din care rezultă că Tudor Ceaur Alcaz, peste toate celelalte, și în materie de talent poetic nu e cu nimic mai prejos (să nu ne vină a crede !) decît Serghei Esenin (după ce personajul recită celebrele stihuri : „Sania gonește, zările se sparg, / Bine-i cu iubirea să te pierzi în larg" etc.) :

„— Bravo. De tine-i ?

— Nu. Oncuța. De Serghei Esenin. (. . .)

— Și tu puteai s-o scrii.

— Dar a scris-o Esenin.

— În locul tău !“

Un similar fenomen de exaltare superfluă ne întîmpină şi în cazul celorlalte personaje, faţă de care adoraţia scriitorului apare de-a dreptul şocantă. Este, în primul rînd, cazul părinţilor lui Tudor : Domniţa, fosta Raluca Ionuţ, fiica arendaşului Iftode Ionuţ, devenită castelana de la Vorniceni, care, pe catafalc, are „o strălucire de icoană împodobită“, de unde împrejurarea că „moşnegii satelor făceau cruci lungi, se rugau în genunchi pentru sufletul odihnei, îi sărutau mîna şi plecau“, şi Andronic Ceaur Alcaz, în a cărui persoană, probabil, Ionel Teodoreanu a văzut un bătrîn prinţ Bolconsky autohton, de vreme ce i se face acest portret : „Acolo, în sihăstria strămoşească de la Vorniceni, barba lui Andronic albi, căpătînd splendoarea dimineţilor alpine. Mînca, primea, asculta, parcă dintr-o altă altitudine, neintegrat în intimitatea vieţii de acolo, dînd prin prezenţa lui o solemnitate de gală meselor de la Vorniceni. Oaspeţii îi spuneau în genere «Excelenţă» sau «Domnule ministru». Iar ţăranii de pe moşie şi din împrejurimi, respectînd o tradiţie orală păstrată din vechi, îi spuneau «Mărite» — Săru'mîna, Mărite !

Andronic dădea numai din cap, şi ţăranii rămîneau descoperiţi şi după ce trecea, înalt ca un cavaler cruciat, cu trup croit pentru armură şi barbă de Dumnezeu.“

Dar nici alte personaje ale romanului nu scapă de o asemenea orgiastică exaltare, dacă ne gîndim la Oana, soţia lui Tudor : „Ţăranii o salutau mai adînc pe Oana cînd o întîlneau, cu toate că trecea sprintenă, ca spicul. Mamă ! Biserică printre case, mamă printre oameni“, sau că despre o altă eroină, Miruna, ni se spune, nici mai mult, nici mai puţin, că are „o solemnitate de altar“ etc.

Atît Oana, cît şi Miruna, în fond, exprimă cu o deplină elocvenţă consecinţele amintitului fenomen de autopastişă. Ambele sînt còpii palide şi, fără voia autorului, desigur, caricaturale ale celor două eroine din *La Medeleni*, Olguţa şi, respectiv, Monica.

În schimb, în materie de tipologie feminină, şi de data aceasta, prozatorul ne surprinde plăcut prin alte două personaje : Nina Tomeş şi Aida Alcaz. Prima ne apare ca o urmaşă demnă a Adinei din *La Medeleni*, cu deosebirea importantă că vocaţia pentru senzualism, de data aceasta, este îndrumată

pe calea arivismului de anvergură. Socotind că face parte dintr-o generaţie „antilirică“ şi că femeia „poate fi o versiune graţioasă a bărbăţiei“, Nina se vrea o femeie care „detestă dezordinea dragostei şi care stimează lupta ordonată pentru viaţă“. Amintind în multe privinţe de extraordinara Rebeca Sharp a lui Thackeray, eroina lui Ionel Teodoreanu se angajează la o tenace luptă de cucerire a vieţii prin parvenitism, aruncînd în această luptă, cu o deplină stăpînire de sine, împinsă adesea pînă la cinismul trivial, propria-i feminitate. Măreţia şi nimicnicia ce străbat destinul acestei femei rezidă însă în dramatica încleştare dintre raţiunea ce se vrea dominatoare şi inflexibilă, şi instinctul clocotitor al pasiunii erotice. Capitolul intitulat *Umbra inimii*, din vol. IV, fixînd punctul culminant al evoluţiei Ninei, este o remarcabilă demonstraţie artistică a ideii că, în cele din urmă, eroina nu poate depăşi propria-i condiţie afectiv-biologică, fiind înfrîntă de pasiunea devorantă penaru Tudor Ceaur Alcaz.

Cu toate că nu mai acuză acelaşi loc în economia romanului, nemaifiind plasată într-un context problematic de prim-plan precum Nina Tomeş, Aida Alcaz — graţie unui binevenit spirit critic din partea autorului — se impune şi ea atenţiei cititorului, particularizînd pregnant ipostaza glacială, vidată de vibraţia sentimentelor şi a căldurii interioare, a feminităţii :

„Frumuseţea Aidei avea acea autoritate jurisprudenţială a tablourilor din muzee.

— Nu-i frumoasă ca Aida Alcaz, totuşi...

Devenise o unitate de măsură estetică. Într-adevăr, n-avea nici un cusur. Frumuseţe clasică. Încît nimeni nu specifica un amănunt component al acestui tot. N-auzeai, de pildă, «Ochii Aidei Alcaz», cu toate că erau verzi şi mari, cu gene negre, n-auzeai «Gura Aidei Alcaz», cu toate că buzele ei aveau mult căutata croială“ etc. „Un fel de «Hors concurs» feminin“, conchide autorul.

In sfîrşit, pe un teren sigur, al tipologiei umane veridice, se află autorul şi atunci cînd înclinaţia pentru hiperbolizare se converteşte, ca în atîtea alte locuri din creaţia sa, în viziuni groteşti, funambuleşti şi hilare. Marelui număr de figuri extravagante, de vagabonzi şi rataţi superbi din epica lui Ionel Teodoreanu, romanul *Tudor Ceaur Alcaz* îi adaugă perechea pitorească a celor doi călugări, formată din „cu-

viosul" Alfeu, cel gigantic, cu mîna „acoperită de buruiana părului", „înalt și ascuțit ca țărușul", „bețiv neistovit", și din „fratele" Ciubeică, miniatural la chip, de „părea o cocuță", pereche secondată, în chiolhanurile ei năprasnice, de famelicul Calistrat Troia, dascălul lui Coca Duduș, cuceritor prin poza sa de poet retorico-desuet și de filozof veleitar.

Toate aceste aspecte reușite, din păcate, au o pondere prea redusă și sînt, deci, incapabile de a diminua prea mult enormele neajunsuri estetico-ideologice, care, nemilos, conduc voluminoasa plăsmuire epică ce se numește *Tudor Ceaur Alcaz* spre cel mai iremediabil eșec.

La *porțile nopții*, după cum sugerează și titlul, se vrea un roman axat pe ideea limită a extincției vieții individuale. Miza e într-adevăr mare prin gravitatea ei. Dar demonstrația artistică nu servește de loc intențiile autorului. Fapt cu valoare de axiomă elementară, artistic, spre a convinge că moartea cuiva ajuns la bătrînețe implică un autentic procentaj de tragism, se cere să arăți față de ce realități și idealuri de viață se desparte omul trecînd în lumea celor veșnice. Or, împrejurarea că un diplomat la pensie, pe nume Alexandru Milicescu, dorește să-l găsească ceasul fatal, în ciuda celor 70 de ani ai săi, în postura de călăreț experimentat, făcînd curse demonstrative pe calul Fifi (omul dorește a reedita sfîrșitul demn al tatălui său, boier de viță, supranumit Leul din Deal, care și el murise pe calul Sultan), nu poate fi, cel mult, decît premisa unei comedii burlești. Ca să nu mai spunem că un alt personaj, colonelul Ghiță Borgescu, fanfaron, crai și cartofor de ultima speță, trebuie să impresioneze prin „tragedia" lui finală, întrucît se va despărți de o anume madam Bițu și de cele două „fete" oploșite lîngă el, care îi îndulcesc bătrînețea, pe nume Rica și Mia ! Să mai adăugăm, la toate acestea, prezența unei cucoane Victoria, care nu moare înainte de a-și otrăvi fiul pederast, spre a nu-i lăsa moștenirea, și vom avea în față întreaga distribuție a „tragediei" care se vrea pe deplin ratatul roman *La porțile nopții.*

7. CHEMAREA AMINTIRILOR, TESTAMENTUL LIRIC AL UNUI PROZATOR-POET

(ÎN CASA BUNICILOR, MASA UMBRELOR, ÎNTOARCEREA ÎN TIMP, LA PORȚILE NOPȚII, poeme postume)

Dacă, așa cum s-a văzut, în domeniul romanului, în ultima perioadă a activității sale, Ionel Teodoreanu nu mai produce aproape nimic viabil, reabilitarea sa are loc totuși pe alte direcții : opera de original memorialist și, într-un chip cu totul neașteptat, aceea de poet.

Alături de volumul *În casa bunicilor*, apărut în 1938, cărțile *Întoarcerea în timp*, 1941, și *Masa umbrelor*, 1946, dau conținut unui distinct și valoros capitol, în ansamblul operei scriitorului, iar volumul de versuri postume, reluînd titlul romanului *La porțile nopții*, eliberează pe poet de prozator, constituind o adevărată revelație pentru cititorii celuia care debuta în 1919 cu gingașele *Jucării pentru Lily*.

Amintirile lui Ionel Teodoreanu și poemele sale — crescute din solul generos al existenței de altă dată a scriitorului — se înscriu în albia aceluiași flux autobiografic.

Cufundîndu-se în paginile celor trei cărți de amintiri și în acelea ale volumului de poeme cititorul își va da seama, încă o dată, luînd cunoștință cu înseși mărturisirile scriitorului, cît de mult a fost Ionel Teodoreanu înrobit de vîrstele de început ale vieții și cu cît alean s-a întors la ele, ori de cîte ori firea lui de artist romantic îl determina să refuze confruntarea cu legile aspre ale prozaicei vieți de fiecare zi.

Este oare o simplă întîmplare că în pragul celei de a doua maturități, dacă e firesc să vorbim de așa ceva în cazul lui,

scriitorul, prea puțin integrat cu ființa sa intimă în materia romanelor pe care le dă acum, în scrisul său, acceptă o adevărată dedublare, fixînd în dense și succinte pagini, chipuri și întîmplări, sentimente și culori care de mult intraseră în unghiul de percepere al amintirilor legate de copilărie, de adolescență și de primă tinerețe ? Se pare că nu e de loc vorba de o simplă întîmplare, fiindcă artistul cu fire de adolescent care a fost Ionel Teodoreanu întotdeauna, procedînd astfel, se regăsea pe el cel adevărat, în reveria propriilor amintiri. „Masa umbrelor mele e un acord de real și posibil, de aparențe exprimate și de miezuri intuite, de redare și de fabulare.

Ibrăileanu știa (cum știe și Conu Mihai Sadoveanu) că nu pot plagia realitatea, că nu sînt nici caligraful ei, lăsînd altora glorioasa ambiție de a repeta spusa vieții, transcriind-o, oferind un duplicat al realității."

Cuvintele acestea, desprinse din capitolul introductiv al cărții *Masa umbrelor*, autoexplicative, definesc, în esență, structura artistică a acelei părți din opera lui Ionel Teodoreanu, pe care, mult preaincert și, poate, chiar rebarbativ, o plasăm în sfera prozei memorialistice. Atît în cazul volumului *În casa bunicilor*, cît și în acela al celor două scrieri pe care le vom numi totuși de memorialistică (*Întoarcerea în timp*, *Masa umbrelor*), scriitorul, mai mult decît orice, face dovada unei depline retrăiri a evenimentului adus în prezent de fluxul amintirii. Ideea ordonării materialului, fie pe probleme, fie cronologic sau cel puțin compozițional, în cele trei scrieri ale lui Ionel Teodoreanu, absentează cu desăvîrșire. Dacă dorim să vorbim de o tehnică narativ-retrospectivă, ca și în volumul I al romanului *La Medeleni*, aceasta ține de cea mai ingenuă improvizație, generată de mișcările sinuoase, imprevizibile, și totuși ordonatoare în felul lor, ale inspirației poetice autentice. Spre deosebire de memorialistul propriu-zis, care este dornic de a fixa pentru totdeauna, exact și (pretinde el) imparțial, prin datări riguroase, fizionomia și, mai ales, evenimentele (deci, latura anecdotică) unui fenomen cultural-artistic de răsunet (la noi, cazul unui George Panu, de pildă), scriitorul nostru așterne pe hîrtie ceea ce își amintește cu unicul scop de a se confesa și autoexprima, lăsînd totul pe seama inspirației artistice.

Un asemenea tip de proză, deşi în datele ei concrete este oricînd susceptibilă de a fi confruntată cu realitatea obiectivă, în ceea ce priveşte latura fenomenologiei creatoare, urmează legile literaturii de ficţiune, suferind un deplin proces de „contrafacere" strict subiectivă, inimitabilă, tocmai în acest sens. În felul acesta, ceea ce rezultă de aici e departe de a interesa, în primul rînd, doar ca izvor documentar, fiindcă totul se constituie într-un univers existenţial artisticeşte perfect autonom, care interesează în exclusivitate ca act de creaţie. Sub toate aceste aspecte, *Amintirile* lui Creangă rămîn un prototip al genului de valoare universală, iar raportarea la acestea a acelor trei cărţi ale lui Ionel Teodoreanu nu ni se pare de loc contraindicată, dimpotrivă.

În scopul de a demonstra că *Amintiri din copilărie* sînt produsul superior elaborat al unui creator profund original, care retopeşte complet tehnica naivă a povestirii populare („Aici, ca şi în poveştile şi povestirile sale, Creangă execută trecerea de la nivelul popular al literaturii la nivelul ei cult pe cale pur spontană, prin dezvoltarea organică a unei înzestrări exercitate în întregul trecut al unei vechi culturi morale, ajunsă acum să se depăşească pe sine. Poporul întreg a devenit artist individual în Creangă." [1]), Tudor Vianu socoate că mecanismul intim, aparte, care acordă caracterul specific al acestei opere, constă în pasiunea scriitorului de a vorbi despre el însuşi, trecînd net dincolo de limitele anecdotei propriu-zise. „Ideea de a se povesti pe sine însuşi, de a prezenta etapele unei formaţii, înceata însumare a impresiilor vieţii, apoi sentimentul timpului, al scurgerii lui ireversibile, al respectului pentru tot ce s-a pierdut în consumarea lui, al farmecului retrăit în amintire — scrie Tudor Vianu — sînt tot atîtea gînduri, efecte şi atitudini proprii omului modern de cultură" [2].

Observaţia poate fi interpretată şi în alt sens, menit să explice natura prozei de evocare autobiografică a lui Ionel Teodoreanu. Dispunînd de implicaţiile enumerate de Tudor Vianu, cele trei cărţi ale autorului romanului *La Medeleni* se

---

[1] Tudor Vianu, *Studii de literatură română*, Editura didactică şi pedagogică, 1965, p. 334.
[2] *Ibidem.*

îndepărtează distinct de specificul literaturii memorialistice tradiționale, înscriindu-se, cum afirmam, în aria prozei artistice. Scrise, cum însuși autorul mărturisește, sub semnul lui „*labuntur anni*“, în ele, Ionel Teodoreanu, mai mult decît orice, „se povestește pe el însuși“.

Atît compozițional și, în genere, în planul expresiei artistice, cît și tematic, acest sector al operei scriitorului este de un eclectism structural. Farmecul rememorărilor din cele trei volume și unitatea lor artistică (existentă totuși!) rezidă în adecvarea foarte nuanțată a formulelor de expresie la diversitatea temelor, semn al unei mari spontaneități și mobilități creatoare. Refuzînd din capul locului planul preconceput, scriitorul se lasă în voia inspirației debordante, care, spre deosebire de unele împrejurări existente în romanele sale, artistic, nu-l trădează niciodată. A spune că în volumele *În casa bunicilor, Întoarcerea în timp* și *Masa umbrelor* valoros și dominant este cutare filon tematic dublat de cutare modalitate de expresie este echivalent cu a săvîrși cel mai strident act simplificator. Pe neașteptate, ca cititor, ești chemat să asiști la relatarea unor naive scene din copilărie, convertite în scurte schițe dialogate, alături de care se află intermezzoul liric-descriptiv, pentru ca numai peste cîteva pagini să dai fie de un portret întocmit pe un ton cînd duios, cînd malițios, fie de un pamflet acidulat, fie de o anecdotă corosivă, fie de digresiunea eseistică, fie de instantaneul superior gazetăresc etc. Întreg acest amalgam tematico-compozițional duce cu gîndul la un puternic proces de contaminare din partea gazetăriei moderne, proces atît de masiv în epocă și cu efecte atît de însemnate asupra publicisticii artistice nu numai la Ionel Teodoreanu, ci și la mari maeștri cum sînt Arghezi, Sadoveanu, Rebreanu, Călinescu, Camil Petrescu, alături de un Gala Galaction, Cezar Petrescu, Victor Eftimiu, ca să nu mai vorbim de „specialiști“ ai genului, precum N. D. Cocea, Geo Bogza, Zaharia Stancu, M. R. Paraschivescu și mulți alții.

Bogate în date privind profilul spiritual și, în general, viața scriitorului, așadar — cum s-a văzut — cu totul utile într-o tentativă de reconstituire a biografiei acestuia, în ciuda structurilor prin definiție artistică, cele trei cărți au însă și o indiscutabilă valoare de document de epocă.

Sub acest raport, valoarea scrierilor lui Ionel Teodoreanu sporeşte tocmai pentru că documentul în sine, fiind asimilat artisticeşte, devine expresia unui punct de vedere diferenţiat, în contact cu care confruntările ulterioare pot profita — dincolo de informaţie — într-un plan superior, al semnificaţiilor revelatoare. Cel puţin cînd este vorba de ceea ce am numi fizionomia umană a mişcării literare din jurul *„Vieţii româneşti,* cărţile *Întoarcerea în timp* şi *Masa umbrelor* constituie o mină de aur. El însuşi unul dintre protagoniştii grupării, Ionel Teodoreanu realizează indiscutabil cea mai vie galerie de portrete ale acesteia, dintre multele cîte i s-au dedicat şi i se vor mai dedica şi în viitor, cu siguranţă. Cercetarea arhivistică va scoate la iveală, probabil, numeroase şi importante date cu privire la poziţia animatorilor revistei ieşene şi a relaţiilor diferiţilor scriitori cu ea. Dar performanţa portretisticii artistice obţinute de Ionel Teodoreanu nu o va mai reedita nimeni. Ibrăileanu, C. Stere, Sadoveanu, Topîrceanu, Ralea, Demostene Botez, D. D. Pătrăşcan, Al. A. Philippide, Al. O. Teodoreanu, Paul Bujor, Jean Bart şi toţi ceilalţi, slujitori direcţi sau prieteni devotaţi ai cercului, regrupaţi după legile nescrise ale inspiraţiei artistice în jurul semi-legendarei „mese a umbrelor", oficiază, neîntrerupt, precum cavalerii „mesei rotunde", în jurul flacării ce luminează unul dintre cele mai importante momente ale istoriei culturii şi literaturii române [1].

În acest mod procedează, de pildă, Al. Piru în riguroasa sa monografie *G. Ibrăileanu* (E.P.L., 1967), deşi — s-o spunem deschis — următoarea afirmaţie a distinsului istoric li-

---

[1] Prezentat din perspectiva calităţii sale dominante — aceea a apartenenţei la genul literaturii memorialistice —, volumul *În casa bunicilor* riscă însă să rămînă în afara comentariului printr-una din părţile sale (ultima), intitulată *Octave.* Aici, în afara cîtorva notaţii fugare, cu caracter autobiografic şi de confesie literară (secvenţele *Literatură, Indiscreţie, „Et m'aime et me comprend", Teză la română),* întîlnim şase veritabile nuvele : *Beişor, Trăienel şi Cireşica, Îngerul a învins, Văduvele, Poveste* şi *Teofil.* În ceea ce priveşte genurile literare abordate de scriitor, împreună cu *Uliţa copilăriei,* la care se adaugă densele naraţiuni *Mascarada* şi *Mărţişor* din volumul de publicistică sportivă *Iarbă* („Biblioteca pentru toţi", Ed. Librăriei „Universala", Alcalay et. Co., Buc., nr. 1433—1434, f.a.), acestea se impun ca o remarcabilă contribuţie a lui Ionel Teodoreanu la evoluţia epicii scurte interbelice.

terar poate deruta: „Dintre memorialişti (este vorba de memorialistica în care se evocă personalitatea lui G. Ibrăileanu, n.n.), cel mai interesant rămîne Ionel Teodoreanu, nu însă în *Masa umbrelor,* ci în romanul *La Medeleni.* În portretul de aici se află poate cele mai fine lucruri care s-au spus vreodată despre autorul *Adelei*" (*Cuvînt înainte,* p. 7). Menţionăm doar că însuşi Al. Piru citează frecvent din *Masa umbrelor* — ceea ce constituie o dovadă că lucrarea în cauză este cel puţin utilă şi pentru domnia-sa.

Dacă *În casa bunicilor, Întoarcerea în timp* şi *Masa umbrelor,* în cea mai mare parte a lor, contribuie la realizarea biografiei spirituale a scriitorului, prin implicarea acestuia în „incidentele de viaţă" rememorate şi retrăite, volumul de poeme postume *La porţile nopţii* vizează aceeaşi ţintă, optînd în exclusivitate pentru autobiografia lirică.

Aproape toate poemele din această culegere sînt scrise în ultimii ani ai vieţii scriitorului, cînd, bîntuit de o luciditate adesea halucinantă, acesta se angajează într-un dialog dintre cele mai grave şi mai dramatice cu propriul destin. Demonul confesiunii se manifestă pătimaş pe terenul celei mai tulburătoare retrospective lirice, în care termenii de confruntare sînt regretul iremediabil după anii duşi, după vîrstele de început şi conştiinţa devorantă a imanenţei morţii. Ne amintim că, de o fragilitate sufletească structurală, cei mai îndrăgiţi eroi ai scriitorului, ieşiţi din vîrstele candorii, de multe ori, incapabili de a se adapta, manifestau cele mai alarmante tulburări de creştere, refugiindu-se ineficient în visare şi în himeră. Paleativul era similar cu tentativa de a escamota ingenuu realităţile iminente ale vieţii, legile imuabile ale acesteia. Exista totuşi posibilitatea de a refuza confruntarea cu punctul terminus al destinului, tocmai pentru că vîrsta eroilor permitea cel puţin o amînare a termenului ultim.

Făcîndu-se parcă purtătorul de cuvînt al durerilor comune propriilor personaje, printr-o organică interpătrundere cu eul său, în poemele din cartea *La porţile nopţii,* Ionel Teodoreanu realizează una din cele mai intense, mai acute şi mai nuanţate elegii lirice iscate de antinomia dragoste de viaţă — tristeţe în faţa morţii, din cîte a pus în circulaţie poezia românească modernă.

Durerea cel mai greu de suportat este pricinuită de neputința înfrîngerii timpului, în scopul de a obține fixarea în clipă a însăși veșniciei, ceea ce generează un aproape strigat cîntec de jale după propriul chip de altă dată :

Ioane ! Ioane !
În dorul de mine, te strig ca pe altul.
Troița marei răspîntii e putredă-n ierni
Vino tu (luminîndu-mă iar),
Deplin în legendă și faptă,
Cu mantia-n falduri de fulger.
Ioane.
Nu vii ?
Sau n-ai fost ?

Acest sentiment de autoînstrăinare, la rîndul lui, face loc unei atotcuprinzătoare lamentații în fața destinului, pe care, apăsat de o anxietate fără de leac, poetul îl imploră să pună capăt tuturor zbaterilor, întrucît, crede el, între durata sa, fatal limitată și trecătoare, și aceea a timpului nu e decît un iremediabil dezacord. Cel din urmă nu numai că este impasibil la efemeritatea primului, ci își asigură infinitatea și-și marchează ciclurile prin însemnele lăsate de scurgerea celui dintîi :

Cum să nu fiu apăsat,
Luminatule cer al amiezii de vară,
Cînd gura de rai a azurului tău e doar acea
zare a ochilor mei,
Iar eu, zbucimatul, cu toată rîvna de rod,
Cresc și sporesc roditor pe crengile Morții.
Și cum să nu fiu despuiat în penumbre și pîcle,
Cînd fabulosul apus al soarelui zării : Novembre,
E încă o frunză de toamnă a zilelor mele, desprinsă,
Căzînd în livezile morții grele de noapte.
Și cum să nu-mi crească pe frunte dunga amară
Cînd inima mea,
Înălțată cu roșu tumult — și pînză și steag —
pe catargul corăbiei vieții,
Mă duce prin ziua albastră,
De-a dreptul,
Spre marea de umbră fără de val a morții solemne
În nord.

Am fi tentați să plasăm sub semnul celui mai negru nihilism filozofic o asemenea clamare a sentimentului de zădărnicie în fața vieții, dacă, în structura sa, volumul de poeme *La porțile nopții* n-ar releva puternice și emoționante argumente în favoarea unei generoase și omenești înțelegeri a problemei. Drama existențială pe care Ionel Teodoreanu o trăiește în poemele sale nu este generată de instinctul de conservare, gregar și egotist, ci de nemărginita și superba sa iubire de viață, pe care, cu firea sa incurabil adolescentină, el nu concepe s-o trăiască decît la temperatura și cu candoarea vîrstelor de început. Romantic ingenuu prin temperament și viziune artistică, dar din plin dogorît de flacăra demistificatoare a inconformismului simbolist, scriitorul este departe de a face dovada unei înțelegeri și receptări a sensurilor vieții de tip clasic, prin detașare sceptic-robustă, în așa fel încît fiecărei vîrste să i se descopere și să i se trăiască bucuriile și plăcerile. Ceea ce în limbajul criticii contemporane este atît de frecvent numit mitul copilăriei și al adolescenței în literatura modernă, își are în Ionel Teodoreanu, dacă nu un exponent notoriu, în orice caz un precursor cu totul remarcabil. Înclinăm, mai mult, să vedem în autorul trilogiei *La Medeleni* un precursor tocmai pentru amestecul inextricabil de exaltare și reverie romantică, de o parte, și de teribilism lucid, ușor cinic și superb, de alta, fiindcă, așa cum prea bine se știe, respectivul mit va cunoaște adevărata sa constituire diferențiată prin apăsarea, nu o dată exacerbată, exclusivistă, pe elementele din a doua categorie.

Dacă altă dată, în romanele sale, rechemarea copilăriei, a adolescenței și a primei tinereți era echivalentă cu gestul de a refuza imixtiunea factorilor de viață socială ce duc la înstrăinarea insului de el însuși, acum, scriitorul încearcă aceeași retranșare, obsedat, cum spuneam, de spectrul morții. De extracție romantic-simbolistă, tema este adînc revitalizată prin injectarea cu serul puternic și pătrunzător al unei retrăiri nemijlocite, de mare acuitate morală, a sentimentului.

Durerea cea mai mare, intens și nevindecabil simțită, constă în faptul că eroul liric, grație lucidității sale blestemate, nu se mai poate abandona, asemenea înaintașilor săi din opera epică a scriitorului, amintirii edenice a vîrstelor trecute. Dialogul cu el însuși, la eroul liric din cartea de

poeme *La porțile nopții*, ca finalitate, de cele mai multe ori, duce la disperata neputință de a mai actualiza pînă la uitarea de sine ceea ce atît de intens și de voluptuos a fost trăit altădată :

Unde-i calul alb al tinereții fără moarte ?
Unde-i paloșul viteaz ?
Unde-i povestea ?
Eu nu știu.
Ca și fîntîna, apa mea nu are ciutură,
Nici luciu.
Zvîcnesc ca ciungul cînd avîntă brațe care nu-s
Și nu apuc decît durerea de-a nu prinde.

Sau :

Sau poate că nici n-a fost nimic — nimic
— O, inimă cu vînturile mării —,
Decît sub pleoapele unde acum
E noaptea văzului,
Nu știu.
Fîntînă, tu hotarul din poveste,
Spune, îți aduci aminte ?
Scoate doar un nume din adîncul tău,
Dă-mi-l în mîinile, line, să-mi răcoresc obrazul,
Și să-mi moi pleoapele în limpede, în bun și fraged.

Chinuitoarea îndoială în ceea ce privește autenticitatea amintirii și neputința reactualizării acesteia, totul convertit într-o amarnică litanie lirică, sînt, în cele din urmă, potențate etic prin exprimarea frenetică a sentimentului de îngrijorare la gîndul împlinirii sau al neîmplinirii rosturilor vieții, în sensul înscrierii în filele acesteia a faptelor inalterabile, permanente. Cu alte cuvinte, preferința pentru generoasa îndoială de sine a conștiinței artistice :

Oare n-am uitat ceva în umbra strunelor ?
Să fi cules cu aceste ostenite mîni de-ajuns belșug de stele
Din nesomnul nopților ?

Nelinișțit la gîndul că chiar și în fața sfîrșitului inexorabil s-ar putea să fie lipsit de dorul luptei drepte, bărbătești („Atîta doar : că sînt înfrînt / Fără ca nici un paloș să mă

fi cinstit cu lupta dreaptă a voinicului") și, totodată, refuzînd plînsul ce ușurează durerea („Și nu vreau să simt pe obraz acea umezeală învinsă. / Căci lacrima nu-i decît numele dulce [totuși netrebnic] / dat de femei prăbușirii bărbatului lor"), poetul, în cele din urmă, se resemnează în durerea sa fără de margini, numai pentru că fapta sa îi dă speranța în înfrîngerea uitării :

Tîmpla mea visătoare s-apleacă mîhnit cu luceafăr de seară pe lume.
Viteaz pentru alții,
Sînt singur, amar și pustiu.
Dar într-o zi, întors în pămînt, voi uita de viață și moarte.
Fraților mei de atunci, dacă-n file.
Veți regăsi prospețimea pădurii în floare, ca cei de pe mare,
Prin voi, dar fără de mine : cenușă sub cruce,
Voi fi iar pădure-nflorită la marginea mării a dorului mare de moarte.

Acest volum de poeme mărturisește aceeași predilecție a scriitorului pentru construcția liric-epică fastuos ornamentată, grefată pe o simbolistică demoniac-romantică. Cu inflexiuni de baladă tragică modernă, cartea de poeme *La porțile nopții* încheie, ca într-o legendă gravă dureros-optimistă, destinul de scriitor cu suflet de adolescent al lui Ionel Teodoreanu. În felul acesta, începutul și sfîrșitul carierei sale artistice, circumscriindu-i întreaga activitate, își dau mîna peste timp, întîlnindu-se pe terenul însușirii unificatoare, dominante, a talentului său : lirismul.

8. INCURSIUNI ÎN „STRUCTURILE" STILULUI „MEDELENIST"

Prin natura sa artistică, epica lui Ionel Teodoreanu a reținut atenția criticii și în direcția expresiei, a stilului. Din acest punct de vedere, constatîndu-se în unanimitate că prozatorul-poet e un metaforist incurabil, divergența de opinii n-a fost mai puțin accentuată decît aceea referitoare la interpretarea fondului problematic, la structura personajelor, a conflictelor etc.

Spre a menționa doar o parte din opiniile criticii autorizate, să cităm aici afirmații ca cele ce urmează.

G. Ibrăileanu, reproșîndu-i și el lui Ionel Teodoreanu „abuzul florilor de zarzăr", după cum și „abuzul de poezie în termenul al doilea al comparației, în așa-numitul termen impropriu", aprecia faptul că avem de-a face cu un scriitor la care lirismul cunoaște funcții importante, ceea ce justifică întru totul prezența stilului metaforic : „Lirismul din opera d-lui Ionel Teodoreanu, scria criticul, cînd nu e lirismul autorului în fața naturii, ori lirismul personagiilor sale lirice (pe care le redă cu obiectivitate, deci cu lirismul lor), este atitudinea creatorului față de personagii, adică față de creația sa, este răsunetul personagiilor în sufletul său" [1]. Cît privește latura descriptivă a operei sale, prozatorul e socotit de G. Ibrăileanu „un impresionist în fața naturii" [2]. Polemizînd

---

[1] *Scriitori români și străini*, ed. cit., p. 181.
[2] *Idem*, p. 197.

cu G. Ibrăileanu, Pompiliu Constantinescu, în analiza dedicată trilogiei *La Medeleni*, exprimă o aproape totală inaderență la stilul acestei scrieri: „posedînd o reală viziune imagistă, d. Teodoreanu merge însă prea departe în căutarea imaginei. Virtuozitatea poate atrage, dar aduce cu sine grave inconveniente.

Astfel, cînd transpune o senzație în imaginea direct corespunzătoare, efortul originalității e mai insensibil, cînd transpune senzații între ele — mai ales de natură vizuală și auditivă —, maniera devine vicioasă. Imaginea suprapusă direct noțiunii exprimate răsare mai spontan, cînd înseși noțiunile se transpun, atunci imaginea corespunzătoare e mai dificilă, iar metafora se transformă într-o definiție alambicată, așadar, descrierea nu se integrează analizei interioare și unitatea sferică a impresiilor se risipește. Cultivînd imaginea pentru ea însăși, mijlocul artistic deviază în scop: d. Ionel Teodoreanu, risipitorul necontrolat al unei reale bogății, căutînd prea multe perle, ne oferă un mare număr de falsă calitate." În continuare, criticul vorbește de „copioase umpluturi poetice", de „convoiul de metafore", de „metaforismul dulceag" etc., totul avînd originea, după el, în „falsa aplicare a poemului în proză, de expresie imagistică, la roman" [1]. Pe aceeași direcție, în termeni și mai duri, E. Lovinescu acuză pe scriitor de „limbuție generală", opera sa făcînd dovada unei nedorite pătrunderi a „lirismului disolut"[2] etc. La rîndul său, G. Călinescu, deși, așa cum arătam, va vedea în Ionel Teodoreanu un reprezentant al barocului românesc, îl învăluie într-o adevărată avalanșă de aprecieri discreditante: „Ego: după mine, e un mare stilist", la care Alter Ego răspunde: „Și-n același timp, un nesuferit retor. E bombastic, truculent, patetic, absurd, verbios, metaforic. Întocmai ca un tren ce mai alunecă o bucată de drum pe șine în virtutea inerției, după ce motoarele au fost opirte, scriitorul călătorește multă vreme dincolo de idee, pe goliciunea cuvintelor" [3]. Nici Mihai Ralea nu ezită să spună că în *La Medeleni* sînt „prea mulți zarzări înfloriți și prea mulți hulubi" și că „unele comparații sufăr de

---

[1] *Opere și autori,* ed. cit., p. 87 și urm.
[2] *Istoria literaturii române contemporane,* IV, ed. cit., p. 143—157.
[3] *Gîndirea,* VIII, nr. 1, ianuarie, 1928, p. 32—35.

literaturism", din cauză că, uneori, în roman, „Viața e colectată și redată după un specific exagerat, care nu are aroma naturii, ci pe aceea a biroului" [1]. În schimb, Perpessicius manifestă același entuziasm nereținut și cînd e vorba de acest aspect al operei lui Ionel Teodoreanu: „navigăm pe apele unui somptuos fluviu de poezie și de încîntare lirică" ; „infuziunile lirice ale scriitorului — manieră ce-l apropie de linia Giraudoux-Delteil, în Franța, iar la noi, de Minulescu — dau cărții nu știu ce altoire de rapsodie cîntată paralel cu viața ce se desfășoară" ; „ceea ce frapează în scrisul d-lui Ionel Teodoreanu este desigur metafora, de la simplul germen adjectival și pînă la poema interstițiară, procedeu abuziv, care totdeauna adaugă chiar și indirect o lumină ici, o umbră dincolo" [2]

Ca în atîtea alte împrejurări, detașat și obiectiv, surprinzîndu-l în toate implicațiile lui, Tudor Vianu este acela care, credem, elucidează fenomenul [3]. Văzînd în generația lui Ionel Teodoreanu manifestarea celui de al treilea moment al realismului în evoluția prozei românești („după primul realism al lui C. Negruzzi, N. Filimon și I. Ghica și după cel de-al doilea, inițiat de B. Delavrancea și Duiliu Zamfirescu"), Tudor Vianu distinge în sfera acestuia două mari orientări. „Deosebim, scrie el —, pe de o parte, romanul cu preocupări de scris «artistic», perpetuînd ceva din atitudinile și mijloacele celui de-al doilea realism (denumit de T. V. «realismul artistic și liric», n.n.), sau, profitînd de sugestiile mai noi ale estetismului, de altă parte, romanul în care predomină preocuparea analitică, pe linia lui Rebreanu și a d-nei H. Papadat-Bengescu, uneori în revoltă față de procedeele «artistice» ale celeilalte tabere, lucrînd pe «viu», preferînd în formele lui externe documentul neelaborat artificiului compoziției."

Din prima categorie, cel dintîi pe care Tudor Vianu îl menționează este Ionel Teodoreanu, întrucît acesta, prin *La Medeleni*, „dă prima mare replică romanului lui Rebreanu".

Desigur, cercetătorul nu ignoră rezervele exprimate de critica vremii, dimpotrivă, atunci cînd este cazul, se raliază

---

[1] *Scrieri din trecut. În literatură*, ed. cit., p. 72, 73.
[2] *Mențiuni critice*, I, ed. cit., p. 274—278.
[3] *Arta prozatorilor români*, ed. cit., p. 368—372.

la ele. Important este însă că, în *Arta prozatorilor români*, este foarte limpede definită condiţia estetică a genului de proză practicat de Ionel Teodoreanu, prin revelatoare raportări la tradiţie şi, totodată, la tendinţele novatoare ale momentului literar în cauză. În felul acesta, principial, cu greu mai poate fi contestată formula artistică proprie epicii lui Ionel Teodoreanu. Odată stabilit acest lucru, judecata de valoare are datoria de a se sprijini pe argumentele rezultate din analiza diferenţiată, pe text, a operei scriitorului. Este singura cale de a găsi linia cea mai justă, care să permită relevarea atît a calităţilor, cît şi a scăderilor, numeroase şi diferite atît unele, cît şi altele. Evident, chestiunea, în întregul ei, necesită un studiu aparte, şi e de presupus că repunerea în circulaţie a operei scriitorului va reţine atenţia specialiştilor şi pe o asemenea latură.

Disocierile fundamentale pe care Tudor Vianu le face în importanta sa lucrare sînt fără îndoială stimulatoare.

După cele de mai sus, referindu-se direct la opera lui Ionel Teodoreanu, fondatorul stilisticii artistice româneşti e înclinat să vadă în acesta pe „creatorul unui adevărat «rococo» moldovenesc". „Imagismul contemporan — mai scrie Tudor Vianu — obţine în romanele lui Ionel Teodoreanu unul din rezultatele lui cele mai eclatante". Aceasta rezultă din faptul că „După Arghezi, autorul *Medelenilor* manifestă desigur fantezia cea mai productivă în direcţia creării de imagini" şi din aceea că „Mintea lui este un «polipier de imagini», după defintia de atîtea ori contestată a lui H. Taine".

Conchizînd, la capătul succintei sale analize, Tudor Vianu observă că „neajunsurile lui Teodoreanu sînt totuşi acele ale calităţilor lui. Nu atît lipsa, cît abundenţa o regretăm uneori în operele sale, al căror clocot de viaţă proaspătă împiedică pe oricine să le considere altfel decît cu participare."

Într-adevăr, fie şi o fugară şi prea puţin nuanţată trecere în revistă a cîtorva exemple e de natură să confirme valabilitatea acestei concluzii, care, trebuie spus încă o dată, concentrînd elementele de bază ale problemei, indică însăşi baza teoretică a acesteia, faţă de care atît aprecierile pozitive, cît şi cele negative ale criticii pot fi acceptate la dreapta lor măsură.

Simplificînd cu bună ştiinţă lucrurile, criteriul cel mai larg de apreciere trebuie să fie acela al adecvării metaforei la obiectul caracterizat, al echilibrului ei interior şi al noutăţii.

Oricît de poematică ar fi viziunea scriitorului, întrucît chiar şi în poezie aceasta este o cerinţă liminară, şi în epica lui Ionel Teodoreanu metafora îşi justifică prezenţa în măsura în care slujeşte observaţia, suplinind necesităţile analizei, nu numai în sensul investigaţiei psihologice, ci în general : descripţia cadrului, realizarea dialogului, legătura dintre episoade sau dintre planurile narative etc.

Sub toate aceste aspecte, Ionel Teodoreanu obţine foarte des rezultate excepţionale, care, în chip ciudat, convieţuiesc cu reziduurile unui material poetic compromis din cele mai neaşteptate cauze.

Caracterizări metaforice privind psihologia umană ca cele ce urmează, fără îndoială, fac dovada unei mari şi acute capacităţi de a observa nuanţat personajele : „Doi ţărani salutară cu o arhaică solemnitate pe Dănuţ" ; „Zîmbi fetiţa, călcînd desculţă în apa lunii" ; Monica îl petrece pe Dănuţ la plecare „cu ochii logodnicelor de pescari norvegieni" ; „Inima lui Dănuţ, ca un toboşar napoleonian, bătea imnuri de glorie" ; un bătrîn servitor al lui Herr Direktor are „chelia de un roz serviabil" ; „Şi capul Olguţei — aşezată la masă în faţa lui — amestec de seriozitate brună şi de veselie albă" *(La Medeleni)* ; „O adiere de vînt zbucnită fără veste, ca un joc de ape din pămînt, înfioară gleznele Ioanei ; îi înflori mirat rochia albastră, golindu-i pînă peste genunchi tulpinile vii ale picioarelor, şi-i întortoche luminos şuviţele aurii, ca pe o boabă mare de polen într-o roire de bondari" ; „Întreaga lui fiinţă se prefăcu într-un ţipăt pe care-l sfărîmi cu dinţii, îl înăbuşi cu pumnii, şi tot străbate" *(Uliţa copilăriei)* ; „Luli învingea orice. Simpla prezenţă a numelui ei în catalog semăna pe paginile lui trandafirii lui Hafiz, arătînd spre cerul albastru cu degetele subţiri ca minaretele lui Omar-Khayam" *(Lorelei)* ; „Avea în ea (e vorba de «fata din brazi», n.n.), cu dinţii încleştaţi, un geamăt ca de vargă biciuind văzduhul" ; „Milioanele lui Fanache apăruseră providenţial, ca familia Medicişilor în viaţa lui Michel-Angelo — dînd Duduiei putinţa să realizeze amplu proiectele ei anglificare" *(Bal*

mascat). Relevabilă este şi prezenţa unor pasaje mai întinse, conţinînd fie portrete individuale, fie scene de grup, în care caracterizările apelează din plin la asocierile metaforice, cum se întîmplă în următoarele exemple : „Femeile vorbeau franţuzeşte cu accent moldovenesc, limba franceză topindu-se astfel ca untul în mămăliguţa caldă" ; „Sosesc cîte doi sau trei deodată (e vorba de sosirea avocaţilor la tribunal, n.n.), fiindcă toată dimineaţa au pîndit şi s-au pîndit pe străzi, — dar cu aerul că nu se cunosc între ei. Trecerea lor prin ograda plină de ţărani — clienţi în perioada de incubaţie — e austeră şi grandioasă ca o procesiune de arhimandriţi. Ţăranii văd în ei un fel de prapur al justiţiei — n-au aflat că ei, ţăranii, sînt coliva — şi, ridicîndu-se în grupuri, îi salută." *(La Medeleni.)* În sfîrşit, să mai menţionăm apelul la mijloacele poemului în proză, menit şi el, adesea, să releve stări sufleteşti de adîncă încordare, unele de-a dreptul tragice, ca de pildă în următorul pasaj, adevărată baladă funebră iscată de apropiata clipă a morţii Olguţei :

„La munte, printre culorile pădurilor de brazi, spre seară, brazii sînt negri ; tăcerea, gravă, cerul solemn.

Lumina se împarte ca o mulţime în strane. Între doi brazi e o lumină, între alţi doi brazi e altă lumină : aceeaşi lumină, dar despărţită, trup lîngă trup.

Pădurile de brad sînt pline de trupurile luminii ca timpul de zile între nopţi.

Nalţi sînt brazii, drepţi şi negri, de-a dreapta şi de-a stînga luminii dintre ei, care e naltă, dreaptă, limpede şi palidă. Cîte două facle stinse de o parte şi de alta a unui mucenic de argint.

E veselă ca un copil lumina pe cîmpiile cu zări deschise şi pe mările fără hotar, — dar între brazi, închisă între trunchiuri, cu stinse facle, lumina e tristă, neclintită în moartea ei palidă.

Şi de departe se desprinde un acord, altul... Abia le auzi. Cometele, în clipa cînd apar cu razele lor lungi prelinse în azur, dacă în loc să fie armonii de lumini, ar fi sunete, aşa ar plînge dintr-o zare pînă-n altă zare.

Cîntă un bucium la munte, aerian, lîngă cer, ca aurora boreală, prin imensităţi pure.

Lumina a murit palidă și dreaptă între brazi, și viața în afară e un bucium care plînge cu acorduri lungi, venind din viitor pînă-n trecut.

Viața plînge din depărtare de lumină a viitorului, deasupra sufletului neclintit în gîndul morții, ca lumina în pădurile de brazi."

Comparate cu asemenea inspirate asocieri metaforice, intrinsec necesare textului epic — multe dintre ele adevărate metafore revelatoare —, altele sînt din păcate departe de a mai produce aceeași impresie. Astfel, aflăm că cineva „visa, ascultînd muzica lingurilor de supă" și că altcineva „își șterse cu șervetul un zîmbet de supă" ; „țigareta de chilimbar deștepta zîmbetul pomului de crăciun pe chipul domnului Deleanu" ; „Ochii doamnei Deleanu cunoșteau nuanțele buclelor lui Dănuț ca notele unei nocturne de Chopin" ; Dănuț fără Adina „era o troiță la răscrucile pustietăților" ; Mircea Balmuș se simte, la un moment dat, „cu sufletul răscolit ca un dulap jefuit în goană" ; „În odaia Monicăi, tăcerea părea că citește versuri" ; „Viața lui de atunci era o veșnică bătaie de inimă pentru un alt cuvînt. Pe acela îl întîlnea tînăr și robust legat, ca o fată de țară care scoate apă — cu mînecile suflecate — dintr-o fîntînă de răscruce în preajma unui codru negru, arătînd obrajii răcoroși ca fragii și cozi negre împletite parcă din adînc de codru. Bătăile inimii erau un galop haiducesc ducînd de-a curmezișul serii creanga de belșug a unui trup de fată mare."

Fiecare din aceste exemple suscită rezerve, ineficacitatea artistică a metaforelor rezultînd fie din artificiozitatea și chiar stridența asocierilor, fie din neputința scriitorului de a se opri la timpul potrivit, ceea ce duce la supărătoare inflații lexicale, precum în cazul din urmă.

Paralelismul relevat pînă aici funcționează cu aceeași obstinanță și pe cuprinsul genului de metafore descriptive, al formulărilor simbolic-aforistice, al divagațiilor reflexive etc. Prozatorul notează faptul că biciul lui Moș Gheorghe „șuieră o vorbă de șarpe", dar și că „Zorele multicolore căscau fraged", că „simbolicile scobituri îndurerau miezul harbuzului" sau că într-un vas se află „smîntînă cu ten de madonă". E frumos spus : „Ciocnite, cupele cîntară pura ariettă a cristalelor", dar „teancul de batiste lirice" sau „oalele meditative

de toate mărimile“, orice s-ar zice, exprimă o gingășie ... inacceptabilă. După cum excesivă este și următoarea înlănțuire de tropi : „Strugurii de culoarea dimineților blonde ; de culoarea amiezilor bălane ; de culoarea amurgurilor porfirii ; de culoarea miezului de noapte vînată de duhuri necurate ; de culoarea nopților albastre iluminate de somnul lunii, — se îngrămădeau redeșteptînd icoana zilelor și nopților trecute“, față de aceste succinte și proaspete notații : „Deasupra ei (a Monicăi, n.n.), merele pline încovoiau crengutele, împovărîndu-le, ca cerceii cu prea grele nestemate urechile micilor infante“ ; „cu foșnetul toamnei și țîrîitul greierilor, bobul alb al lunii ondula pe la ferestri“ ; „Ploaia vorbea singură ca o cerșetoare nebună“.

CUVÎNT FINAL

Întrebat ce prozatori din generaţia ivită după cel dintîi război mondial i-au reţinut atenţia, Liviu Rebreanu menţiona, printre primii, pe Ionel Teodoreanu, „căruia îi trimit salutul şi mulţumirea mea pentru toate paginile pe care le-a scris şi pe care le-am citit cu atît mai mare plăcere cu cît eu nu le-aş fi putut scrie niciodată“ (Felix Aderca, *Mărturia unei generaţii,* Editura Ciornei, Bucureşti, 1929, p. 293).

De la data cînd creatorul romanului *Ion* a făcut această mărturisire au trecut mai mult de trei decenii şi jumătate. Oricît de aspră ar fi însă judecata timpului, şi astăzi entuziasmul şi generozitatea lui Liviu Rebreanu sînt îndreptăţite de o bună parte a operei lui Ionel Teodoreanu.

Sîntem, în momentul de faţă, martorii unui nou început de carieră, realizat prin selecţia severă a timpului, a operei lui Ionel Teodoreanu ? Se pare că da, căci generaţiile noi de cititori (dacă avem în vedere şi recordurile de tiraje deja obţinut de scriitor în faza redescoperirii sale editoriale), oricît de mult ar aparţine unui alt timp istoric, cu mentalităţile sale specifice, nu şovăie în a da cîştig de cauză celor mai umani dintre eroii lui Ionel Teodoreanu şi de a adera la exaltările şi la înfiorările lirice din opera sa.

Există, se ştie, o permanentă nostalgie a omului după formele pure, genuine ale vieţii, practic inabordabile, dar cu atît mai fascinante, în planul ficţiunilor ideale. Cu bună ştiinţă, cîteodată, şi dintr-o inconştienţă ingenuă, altădată — cine

ştie cînd şi cum ? —, ne abandonăm, după firea cu care sîntem dăruiţi, extraordinarei bucurii de a ne „copilări“, prin redimensionarea infantilizantă, *sui-generis*, a existenţei. Opera lui Ionel Teodoreanu, în această privinţă, estetic, este fără îndoială unul din cele mai puternice stimulente din cîte ne oferă literatura română. Aici îşi are sursa filonul cel mai bogat în permanenţe umane al acestei opere. Istoria literară de azi are datoria de a ţine seama tocmai de el, înaintea oricăror exigenţe de alt ordin. De fapt, ce motive mai temeinice decît acestea am avea să ne aplecăm — ca cititori şi, eventual, ca exegeţi — asupra paginilor scrisului lui Ionel Teodoreanu ?

Cît despre chipul scriitorului, despre biografia sa, în ciuda eforturilor noastre disociative, pentru cititorul de azi, totul se difuzează fără nici o piedică în însăşi magma operei. Este şi firesc să fie aşa, întrucît, nici vorbă, omul trăieşte prin operă, şi nu invers. Dacă nu e conştient de acest banal adevăr, istoricul literare escamotează, poate, cea mai de seamă cerinţă proprie condiţiei domeniului său de activitate.

BIBLIOGRAFIE*

A.

1919

Jucării pentru Lily, *Însemnări literare*, 1919, sub următoarele titluri și în următoarele numere : *Bunicii*, nr. 13, *Jucării cu luna*, nr. 14, *Imn*, nr. 15, *Jucări pentru Lily*, nr. 16, *Două lgende albe*, nr. 23, *Toamna* (I), nr. 23, *Toamna* (II), nr. 25, *Icoana făurarului*, nr. 28, *O toamnă*, nr. 30, *Jucării pentru Lily*, nr. 43, 44, 45.

Din același ciclu, au mai fost publicate și alte fragmente în alte reviste, după cum urmează : *Viață românească*, nr. 6, 1920, *Gîndirea*, nr. 1, 1921—1922, *Gîndul nostru*, nr. 1, 1921.

1920

Două povești, *Viața românească*, XII, 1920, nr. 10, decembrie, p. 558—561.

Ulița copilăriei, *Viața românească*, XII, 1920, nr. 7, septembrie, p. 51—50.

O toamnă, *Viața românească*, XII, 1920, nr. 6, august, p. 427—429.

Gorki: Amintiri despre Tolstoi, traducere de Ionel Teodoreanu, *Viața românească*, XII, 1920, nr. 10, decembrie, p. 570—590.

* Bibliografia este selectivă, cuprinzînd lucrările consultate direct și utilizate în monografia de față, iar volumele din opera scriitorului sînt menționate numai la apariția în ediția întîi. Cît despre documentele de arhivă, ne mulțumim doar cu trimiterile din cuprinsul studiului.

1921

V a c a n ţ a c e a m a r e *Viaţa românească*, XIII, 1921, nr. 11, noiembrie, p. 205—217.

Ş ' a t u n c i !, *Viaţa românească*, XIII, 1921, nr. 4, aprilie, p. 44—51.

1922

C e l d i n u r m ă b a s m (I), *Viaţa românească*, XIV, 1922, nr. 11, noiembrie, p. 192—214.

C e l d i n u r m ă b a s m (II), *Viaţa românească*, XIV, 1922, nr. 10, octombrie, p. 21—45.

1923

U l i ţ a c o p i l ă r i e i, Cultura naţională, „Scriitori români", 1923, Bucureşti. Cuprinde următoarele titluri : 1. *Bunicii,* 2. *Uliţa copilăriei,* 3. *Vacanţa cea mare,* 4. *Cel din urmă basm.* În unele din ediţiile următoare, a fost introdusă şi povestirea *Ş'atunci.* Vd., în acest sens, notele şi comentariile noastre din : Ionel Teodoreanu, *Opere alese,* vol. I, II, III, Editura pentru Literatură, 1968.

1924

L a M e d e l e n i, *Viaţa românească*, XVI, 1924, nr. 12, decembrie, p. 358—382.

L a M e d e l e n i, *Viaţa românească*, XVI, 1924, nr. 11, noiembrie, p. 196—217.

L a M e d e l e n i, *Viaţa românească*, XVI, 1924, nr. 10, octombrie, p. 5—34.

C ă s u ţ a p ă p u ş e l o r, fragment din *La Medeleni,* vol. I, *Viaţa românească,* XVI, 1924, nr. 3, martie, p. 313—348.

1925

La M e d e l e n i, *Viaţa românească*, XVII, 1925, nr. 1, ianuarie, p. 5—40.

L a M e d e l e n i, *Viaţa românească*, XVII, 1925, nr. 2, februarie, p. 179—200.

L a M e d e l e n i, *Viaţa românească*, XVII, 1925, nr. 3, martie, p. 333—352.

L a M e d e l e n i, *Viaţa românească*, XVII, 1925, nr. 4, aprilie, p. 10—30.

L a M e d e l e n i, *Viaţa românească*, XVII, 1925, nr. 5—6, mai-iunie, p. 175—209.

L a M e d e l e n i, *Viaţa românească*, XVII, 1925, nr. 9, septembrie, p. 305—344.

Matei Cantacuzino, *Viaţa românească*, XVII, 1925, nr. 9, septembrie, p. 394—400.

La Medeleni, *Viaţa românească*, XVII, 1925, nr. 10, octombrie, p. 33—67.

La Medeleni, *Viaţa românească*, XVII, 1925, nr. 11—12, noiembrie-decembrie, p. 188—222.

La Medeleni, vol. I, roman, 1925 *(Hotarul nestatornic)*, Bucureşti, 1925, Cartea românească, 384(—388) p.

1926

La Medeleni, *Viaţa românească*, XVIII, 1926, nr. 1, ianuarie, p. 5—26.

Sanda Movilă : *Crinii roşii*, recenzie de Ionel Teodoreanu, *Viaţa românească*, XVIII, 1926, nr. 1, ianuarie, p. 141.

Rodica, fragment din vol. II al romanului *La Medeleni, Drumuri, Viaţa românească*, XVIII, 1926, nr. 10, octombrie, p. 5—43.

Femeia roşie, fragment din *La Medeleni*, vol. II, *Drumuri, Adevărul literar şi artistic*, 31 oct. 1926, anul VII, nr. 308, p. 1.

Printre caisele din vîrfuri, fragment din *La Medeleni*, vol. II, *Drumuri, Adevărul literar şi artistic*, 14 nov. 1926, anul VII, nr. 310, p. 1, 2.

Ioana Pallă, fragment din vol. II al romanului *La Medeleni, Drumuri, Viaţa românească*, XVIII, 1926, nr. 11, noiembrie, p. 185—208.

Monica, fragment din *La Medeleni*, vol. II, *Drumuri, Adevărul literar şi artistic*, 5 dec. 1926, anul VII, nr. 313, p. 1, 2.

La Medeleni, roman, vol. II *(Drumuri)*, Bucureşti, 1926, Cartea românească, 562(—567) p.

1927

Între vînturi, fragment din vol. III al romanului *La Medeleni, Între vînturi, Viaţa românească*, XIX, 1927, nr. 8—9, august—septembrie, p. 5—59.

Între vînturi, fragment de roman, din vol. III al romanului *La Medeleni, Între vînturi, Viaţa românească*, XIX, 1927, nr. 10—12, octombrie—decembrie, p. 79—116.

Procesul, fragment din *La Medeleni*, vol. III, *Între vînturi, Adevărul literar şi artistic*, 30 oct. 1927, anul VIII, nr. 360, p. 1, 2, 3.

Chef ul, fragment din *La Medeleni,* vol. III, *Între vînturi, Adevărul literar și artistic,* 30 oct., 1927, anul VIII, nr. 367, p. 1, 2.

La Medeleni, roman, vol. III, *Între vînturi,* Cartea românească, 1927, București, 421(—425) p.

1928

Între vînturi, vol. III din *La Medeleni,* fragment, *Adevărul literar și artistic,* IX, nr. 377, 26 februarie, p. 7, col. 1—4.

Demostene Botez : Zilele vieții, recenzie de Ionel Teodoreanu, *Viața românească,* XX, 1928, nr. 2, februarie, p. 290—292.

Lămurire preliminară pe marginea romanului „Game" de Stejar Ionescu, *Viața românească,* XX, 1928, nr. 12, decembrie, p. 343—344.

Turnul Milenei, roman, București, 1928, Cartea românească, 301 (—303) p.

1929

Bal mascat, fragment din romanul cu același titlu, *Viața românească,* XXI, 1929, nr. 9—10, septembrie—octombrie, p. 217—246.

Bal mascat — Balul musafirilor, fragment de roman, *Adevărul literar și artistic,* IX, nr. 462, 20 octombrie, 1929.

Bal mascat — O fată energică, fragment de roman, *Adevărul literar și artistic,* IX, nr. 465, 3 nov. 1929.

Bal mascat — Fata din brazi, fragment de roman, *Adevărul literar și artistic,* IX, nr. 469,1 decembrie, 1929.

Bal mascat, roman, București, 1929, Cartea românească, 448 p.

Ulița copilăriei, Cuvinte mai rare, fragment din *La Medeleni,* în : *Povestitori români. Bucăți alese,* 1880—1925, publicată de E. Bucuța, 1929 ; Ministerul Muncii, cooperației și asigurărilor sociale, meserii și învățămînt muncitoresc, Biblioteca muncii, cultură generală, 142 p.

1931

Fata din Zlataust, fragment, *Adevărul literar și artistic,* 1931, 23 august, anul X, seria II, nr. 559, p. 1, 2.

Corpul didactic în vibrație, fragment din romanul *Fata din Zlataust, Adevărul literar și artistic,* din 6 septembrie, 1931, anul X, seria II, nr. 561, p. 1, 2 și din 13 septembrie 1931, nr. 562, p. 3, 4.

Fata din Zlataust, roman, București, 1931, Cartea românească, vol. I — 244 p., vol. II — 315 p.

Bucolique, în: Contes roumains d'ecrivains contemporains, de Sarina Cassvan, Bucureşti, 1931.

Omul cu mîrţoaga; Vasile Boldescu, Iaşi, 1931, Editura Viaţa românească, 11 p., cu un portret.

Mascarada, nuvelă din volumul *Iarbă, Adevărul literar şi artistic,* din 15 febr. 1931, anul X, seria XI, nr. 532, p. 1, 2, şi din 22 febr. 1931, nr. 534, p. 3, 4

Iarbă, Bucureşti, colecţia B.P.T., nr. 1433—1434, 111 p., f.a.

1933

Golia, fragment din romanul cu acelaşi titlu, *Viaţa românească,* XXV, 1933, nr. 1—2, ianuarie-februarie, p. 30—40.

Golia, fragment, *Viaţa românească,* XXVI, 1933, nr. 8, august, p. 51—58.

Golia, roman, Bucureşti, 1933, Cartea românească, vol. I, 274 p. + 1 planşă, vol. II, 204 p.

Crima de la 13 septembrie. Magistrala pledoarie a d-lui Ionel Teodoreanu în procesul locotenentului Dumitrescu, care a ucis din gelozie pe camaradul său locotenentul Pantazi (după note stenografice, revăzute de autor), cu o prefaţă de I. Flavius, Iaşi, Institutul de arte grafice, „Presa bună", strada Ştefan cel Mare, 156, 1933, 24 p.

1934

Anişoara Nemţeanu, fragment din romanul *Crăciunul de la Silvestri, Adevărul literar şi artistic,* XIII, nr. 722, 7 octombrie. 1934.

Crăciunul de la Silvestri, roman, Bucureşti, Cartea ro- românească, 1934, 361(—363) p.

Lorelei, roman, Bucureşti, 1935, Cartea românească, 447 p.

1936

Arca lui Noe: Mircea Ionescu, fragment, *Adevărul literar şi artistic,* 24 sept., 1936, anul XVII, nr. 824, p. 1, 2.

Scrisoare către un mort, adresată lui G. Ibrăileanu, de curînd decedat, inserată, drept prefaţă, la începutul romanului *Arca lui Noe,* datată : Lacu-Roşu, 18 august, 1936. În *Adevărul literar şi artistic,* 6 sept. 1936, anul XVII, nr. 822, p. 1.

România — Ungaria, fragment din romanul *Arca lui Noe, Adevărul literar şi artistic,* 25 oct. 1936, anul XVII, nr. 829, p. 5.

A r c a l u i N o e, roman, Bucureşti, 1936, Cartea românească, vol. I— 269 p., vol. II — 271 p.

P r o f e s o r u l I b r ă i l e a n u, *Viaţa românească,* XXVIII, 1936, nr. 4—5, aprilie—mai, p. 119—131.

Ionel Teodoreanu şi Al. Bălănescu: A r i t m e t i c ă p e n t r u c l a s a III-a p r i m a r ă, Bucureşti, 1936, 125 p.

Ionel Teodoreanu şi Nicolae Bîrliba: C a r t e d e c i t i r e p e n t r u c l a s a III-a p r i m a r ă, Bucureşti, 1936, 271 p.

Ionel Teodoreanu şi *Nicolae Bîrliba:* E x e r c i ţ i i d e c o m p u n e r e ş i g r a m a t i c ă p e n t r u c l a s a IV-a p r i m a r ă, 1936, Bucureşti, 93 p.

Ionel Teodoreanu şi Valeria Dimitriu: C a r t e d e g r a m a t i c ă p e n t r u c l a s a II-a p r i m a r ă, Bucureşti, 1936, 63 p.

Ionel Teodoreanu şi Paul Elian: A r i t m e t i c ă p e n t r u c l a s a I-a p r i m a r ă, Bucureşti, 1936, 143 p.

Ionel Teodoreanul şi D. A. Gheoghiţă: N o u a m e t o d ă a s c r i s- c i t i t u l u i î n ş c o a l a p r i m a r ă, 1936, Bucureşti, 31 p.

Ionel Teodoreanu şi D. A. Gheorghiţă: Î n t î i a c a r t e a c o p i l ă r i e i, abecedar, partea I, 58 p., partea a II-a, 48 p., 2 vol. Bucureşti, 1936.

1937

S e c r e t u l A n e i F l o r e n t i n, roman, Bucureşti, 1937, Cartea românească, 363 p.

Serghei Esenin: P o e m e, traducere de George Lesnea, cu o prefaţă de Ionel Teodoreanu, Iaşi, 1937.

Ionel Teodoreanu şi Nicolae Bîrliba: A r i t m e t i c ă p e n t r u c l a s a IV-a p r i m a r ă, Bucureşti, 1937, 110 p.

Ionel Teodoreanu şi Nicolae Bîrliba: A r i t m e t i c ă p e n t r u c l a s a II-a p r i m a r ă, Bucureşti, 125 p.

* * *: P a g i n i d i n v i a ţ a ş i o p e r a s c r i i t o r i l o r i e ş e n i, c o n t e m p o r a n i. Proză şi versuri de Mihail Sadoveanu, Mihail Codreanu, Gh. Topîrceanu, Ionel Teodoreanu, Otilia Cazimir, Lucia Mantu ş.a., Iaşi, Socec et Co., 1937, 94 pag. Din Ionel Teodoreanu se publică, la p. 40—50, nuvela *Mascarada,* din vol. *Iarbă.* Textul este însoţit de fotografia autorului, de o prezentare elogioasă a acestuia şi de bibliografia operei sale.

1938

F u n d a c u l V a r l a a m u l u i (D i a l o g î n t r e f r a ţ i), fragment de roman, *Adevărul literar şi artistic,* 25 sept. 1938, anul XIX, nr. 928, p. 6, 7.

F u n d a c u l V a r l a a m u l u i, fragment din romanul cu acelaşi titlu, *Viaţa românească,* XXX, 1938, nr. 10, oct., p. 3—21.

F u n d a c u l V a r l a a m u l u i, roman, Bucureşti, 1938, Cartea românească, 421 p.

M i t r o p o l i t u l N i c o d i m, articol ocazional de Crăciun, *Adevărul literar şi artistic,* 25 dec. 1938, anul XIX, nr. 942, p. 1, 3.

Î n c a s a b u n i c i l o r, amintiri, eseuri, povestiri, Bucureşti, 1938, Cartea românească, 285 (—287) p. Cuprinde următoarele cicluri : *În casa bunicilor, Curcubeul din sipet, Octave.*

Ionel Teodoreanu în : C a r t e a c o p i l ă r i e i, antologie românească de Ion Negoescu, Bucureşti, Cartea românească, 1938.

1939

P r ă v a l e - B a b a, fragment de roman, *Revista Fundaţiilor Regale,* VI, nr. 10, octombrie, 1939, p. 64—69.

P r ă v a l e - B a b a, roman, Bucureşti, 1939, Cartea românească, 303 p.

D i e K i n d h e i t s g a s s e, trad. de Reinhold Scheibler, Extras din revista *Făt-Frumos,* 1939, Cernăuţi *(Glasul Bucovinei),* 1939, Bibl. Făt-Frumos, nr. 9.

1940

C e - a v ă z u t I l i e P î n i ş o a r ă, roman, Bucureşti, 1940, Cartea românească, 193 p.

T u d o r C e a u r A l c a z, roman, vol. I, *Coca Duduş,* Bucureşti, 1940, Cartea românească, 237 p.

1941

Î n t o a r c e r e a î n t i m p, amintiri, articole, Bucureşti, 1941, Cartea românească, 237 p.

M e d e l e n i, în T e x t e s r o u m a i n s t r a d u i t e s e n f r a n ç a i s . . . par M. Fontaine et C. D. Papastate, 1941.

T u d o r C e a u r A l c a z, roman, vol. II, *Drumul magic,* Bucureşti, 1941, Cartea românească, 388 p.

1942

T u d o r C e a u r A l c a z, roman, vol. III, *Inima,* Bucureşti, 1942, Cartea românească, 388 p.

Virgil Gheorghiu: Din muzica şi viaţa compozitorilor, cu o prefaţă de Ionel Teodoreanu, Bucureşti, 1942.

1943

Tudor Ceaur Alcaz, roman, vol. IV, *Frunză*, Bucureşti, 1943, Cartea românească, 564 p.

Literatura română contemporană, ed. Dacia, 1943, 570 p., antologie de Vl. Streinu, fragmente din *Uliţa copilăriei* şi din *La Medeleni*, p. 499—517.

Costin Păun: 101 portrete din boxul românesc, cu o prefaţă de Ionel Teodoreanu, Bucureşti, „Unic", 1942.

1945

Hai-Diridam, roman, Bucureşti, 1945, Cartea românească.

1946

La porţile nopţii, roman, Bucureşti, 1946, Forum, 298 p.

Tanţy Constantinescu: O poveste cu pitici, gîze mici şi licurici, cu o prefaţă de Ionel Teodoreanu, Gruparea literară „Provincia", 1946.

1947

Masa umbrelor, amintiri, articole, Bucureşti, 1947, Forum, 260 p.

1948

Zdrulă şi Puhă, roman, Bucureşti, 1948, Socec, 170 (—173) p. + 1 fotografie.

B.

Aderca, Felix: Mărturia unei generaţii, Bucureşti, 1929, Editura Ciornei.

Anghel, Paul: Arhiva sentimentală, E.P.L., 1969, p. 296—304.

Baltazar, Camil: Cum trăiesc, cum lucrează şi cum mor scriitorii români, anchetă, *Adevărul literar şi artistic*, 9 aprilie 1939, anul XX, nr. 957, p. 14.

Bălan, I. D.: Ionel Teodoreanu: La Medeleni, cronică literară, *Luceafărul*, X, 1967, nr. 21, 27 mai, p. 2.

Bart, Jean: interviu de I. Valerian (De vorbă cu Jean Bart) Viaţa literară, II, nr. 38, 19 februarie, 1927.

Botez, Demostene: Evocări, amintiri, mărturisiri, *Viaţa românească*, XIX (1966) nr. 3, p. 163—170.

Botez, Octav: Romanul adolescenței, *Adevărul literar și artistic*, VI, nr. 359, 25 octombrie 1927, p. 7 ; *Anul literar 1926*, articol reprodus din *Almanahul* pe 1926 al ziarelor *Adevărul* și *Dimineața*. *La Medeleni*, vol. I, este discutat împreună cu *Ion* de Liviu Rebreanu, *Sub flamura roșie* de Dem. Teodorescu și *Diplomatul, tăbăcarul și actrița*, de Carol Ardeleanu.

Bucur, Marin: Ionel Teodoreanu, *Viața românească*, XVI, nr. 6—7, 1963, p. 390—402 ; *Poetul Ionel Teodoreanu*, *Luceafărul*, IX (1965), nr. 1, 2 ianuarie, p. 4.

Caraion, Ion: Momente și moduri lirice, *Viața românească*, nr. 12, dec. 1965, p. 121—135.

Cazimir, Otilia: Amintiri, *Viața românească*, XIX, 1966, nr. 3, p. 170—174.

Călinescu, G.: Ionel Teodoreanu, *Gîndirea*, VIII, nr. 1, 1928, p. 32—35 ; *Premiile Societății Scriitorilor Români*. Se critică vehement faptul că premiile S.S.R. au fost acordate lui G. M. Zamfirescu (romanul *Madona cu trandafiri)* și lui Ilarie Voronca *(Incantațiile)*, în loc să se acorde lui Ionel Teodoreanu, pentru romanul *Fata din Zlataust*, în *Adevărul literar și artistic*, din 10 aprilie 1932, an XIII, nr. 592 ; *Arca lui Noe*, roman de Ionel Teodoreanu, cronica literară, *Adevărul literar și artistic*, 27 dec. 1936, anul XVII, nr. 838 ; *Cartea românească*, anul literar 1937, referiri la romanul *Secretul Anei Florentin*, *Adevărul literar și artistic*, 1 ianuarie 1938, anul XVII, nr. 1, p. 14, 15 ; *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Editura Fundațiilor Regale, 1941, p. 666—671 ; *Material documentar* (despre Ionel Teodoreanu), *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, X, (1961), nr. 2, p. 362—363.

Cioculescu, Șerban: Romanul românesc, 1933, *Revista Fundațiilor Regale*, II, nr. 2, februarie, 1934, p. 455—466 ; *Aspecte epice contemporane* (Ionel Teodoreanu : *Crăciunul de la Silvestri*, roman), *Revista Fundațiilor Regale*, II, nr. 1, 1935, p. 153—168 ; *Aspecte epice contemporane* (Ionel Teodoreanu : *Lorelei*, roman), *Revista Fundațiilor Regale*, III, nr. 3, 1936, p. 652—668 ; *Aspecte epice contemporane:* Ionel Teodoreanu : 1) *Arca lui Noe*, roman, în două volume, editura Cartea românească, București, 1936 ; 2) *Secretul Anei Florentin*, roman, editura Cartea românească, București, 1937, *Revista Fundațiilor Regale*, V. nr. 1, 1938, p. 142—158 ; Ionel Teodoreanu : *Hai-Diridam*, roman, *Revista Fundațiilor Regale*, XIII, nr. 1, ianuarie, 1946, p. 132—139 ; *Varietăți critice* E.P.L., 1967, p. 384—389.

Com(arnescu), P.: Romanul lui Ionel Teodoreanu, Tudor Ceaur Alcaz, vol. I, *Coca Duduş, Revista Fundaţiilor Regale,* VII, 1940, nr. 11, p. 471.

Constantinescu, Pompiliu: Ionel Teodoreanu (Uliţa copilăriei, La Medeleni,) în *Opere şi autori,* Ed. Ancora, S.A., Benvenisti et co, 1928, p. 92—93.

Crevedia, N.: Cu d-l G. Ibrăileanu, interviu, *Universul literar,* XLVI, nr. 26, 1930, 22 iunie, p. 399, 400 ; *Cu Ionel Teodoreanu,* interviu, *Universul literar,* XLVI, nr. 27—28, 29 iunie, 1930.

Crişan, Ion: *Ionel Teodoreanu la Timişoara* (fişe de istorie literară), în *Generaţii,* 18 mai, 1968, p. 2, supliment al ziarului *Drapelul roşu,* Timişoara.

Crohmălniceanu, Ov. S.: Literatura română între cele două războaie mondiale, E.P.L. 1968, p. 359—367.

Cronicar: Ionel Teodoreanu: Drumuri, *Viaţa literară,* II, nr. 39 26 februarie, 1927, p. 3.

Darie, Ion (Cezar Petrescu): Ionel Teodoreanu şi romanul adolescenţei, *Gîndirea,* VII, 1927, nr. 6, p. 229—230.

Davidescu, N. Ionel Teodoreanu: Între vînturi, *Universul literar,* 1928.

Dobridor, I.: Crăciunul de la Silvestri, recenzie, *Viaţa românească,* XXVI, 1931, nr. 11—12, noiembrie-decembrie, p. 82—83.

Donea, Valer (Profira Sadoveanu): Ionel Teodoreanu, *Adevărul literar şi artistic,* XIV, nr. 785, 22 decembrie 1935, p. 9.

Duică-Bogdan, G.: Ionel Teodoreanu: Uliţa copilăriei, *Societatea de mîine,* Cluj, 1924, p. 197.

Haralamb, Eugeniu: Ionel Teodoreanu: Ce-a văzut Ilie Pînişoară, *Revista Fundaţiilor Regale,* VIII, nr. 1, 1941, p. 230—231 şi 232.

h: Un interviu cu d-l Ionel Teodoreanu, Adevărul literar şi artistic, 20 iulie 1930, anul I, nr. 502, p. 7 ; *Vasile Boldescu,* comentarii şi ample citate pe marginea broşurii lui Ionel Teodoreanu, *Omul cu mîrţoaga ; Vasile Boldescu, Adevărul literar şi artistic,* 8 martie, 1931, anul X, nr. 535, p. 5 ; *Noul roman al d-lui Ionel Teodoreanu* (este anunţat şi recomandat cititorilor romanul *Fata din Zlataust), Adevărul literar şi artistic,* 2 august, 1931, anul X, nr. 8, rubrica *Însemnări.*

Ibrăileanu, G.: La Medeleni, cronica literară, *Viaţa românească,* XVIII, 1296, nr. 9, septembrie, p. 354—365. Şi în volumul G. Ibrăileanu : *Scriitori români şi străini,* p. 176—199, Ed. Viaţa românească, Iaşi, 1926.

Ionescu, Constant I.: Ionel Teodoreanu: Fata din Zlataust, *Gîndirea,* XXI, 1932, nr. 1, p. 43—45 ; Ionel Teodoreanu : *Crăciunul de la Silvestri, Gîndirea,* XIV, 1935, nr. 1, p. 50—51.

Ionescu, Petre P.: Ionel Teodoreanu: „Tudor Ceaur Alcaz", ultimul roman al lui Ionel Teodoreanu, Gîndirea, XXI, 1942, nr. 6, p. 354—356 ; *„Eroii" d-lui Ionel Teodoreanu, Gîndirea,* XXI, 1942, p. 222.

Iroaie, Petru: Din estetica lui Ionel Teodoreanu, extras, Cernăuţi, 1938.

Leon Aurel: Teodorenii, evocare, *Iaşul literar,* XVIII, 1967, nr. 2, p. 32—41.

Lovinescu, E.: Ionel Teodoreanu în Istoria literaturii române contemporane, IV, *Evoluţia prozei literare,* cap. XIII, *Contribuţia Vieţii româneşti,* Ed. Ancora, 1928, p. 143—157 ; *Istoria literaturii române moderne,* 1900—1937, Editura librăriei Socec & co, S.A., Bucureşti, *Semănătorismul şi poporanismul moldovean,* Ionel Teodoreanu, p. 209—213.

Micu, Dumitru: Poporanismul şi Viaţa Românească, E.P.L., 1961.

Negoiţescu, Ion: Ionel Teodoreanu: Masa umbrelor şi Întoarcerea în timp, recenzie, *Viaţa românească,* X, 1957, nr. 12, p. 202—204 ; şi în Ion Negoiţescu : *Scriitori moderni* E.P.L., 1967, p. 281—286.

Nicanor, P & co: Romanele noastre, *Viaţa românească,* XVII, nr. 5—6, mai-iunie, 1925, p. 345—346 ; *I. Teodoreanu şi recenzenţii modernişti, Viaţa românească,* XX, nr. 2, februarie, 1928, p. 307—308.

Olteanu, Lucia: Un poet al copilăriei, *Luceafărul,* X, 1967, nr. 2, 14 ianuarie, p. 7.

Oprescu, Horia: Scriitorii în lumina documentelor, Editura Tineretului, 1968, p. 231—243.

Pandrea, Petre: Despre sociologia literaturii lui I. Teodoreanu, *Viaţa românească,* XXVI, nr. 8, 1934, p. 51—58.

Papadima, Ovidiu: Ionel Teodoreanu: Lorelei, *Gîndirea,* XV, 1936, nr. 1, p. 51—52 ; Ionel Teodoreanu : *Arca lui Noe, Gîndirea,* XVI, 1937, nr. 1, p. 41—42 ; Ionel Teodoreanu : *Secretul Anei Florentin, Gîndirea,* XVI, 1937, nr. 10, p. 519—521 ; *Ionel Teodoreanu sau agonia unei lumi sufleteşti,* în : *Creatorii şi lumea lor,* schiţe de critică literară, Ed. Fundaţiilor Regale, 1943.

Papadopol, Paul: Anul literar, *Universul literar*, XLVI, nr. 2, 5 ianuarie, 1930, p. 26. Este trecut în revistă şi romanul *Bal mascat* de Ionel Teodoreanu.

Perpessicius: Menţiuni critice, I, Editura literară a Casei şcoalelor, 1928, : Ionel Teodoreanu, *La Medeleni — Hotarul nestatornic*, p. 274—278 ; *Menţiuni critice*, II, Editura Fundaţiilor Regale, 1934, Ionel Teodoreanu, *La Medeleni, vol. III, Între vînturi*, p. 97—109 ; *Menţiuni critice*, III, Ed. Fundaţiilor Regale, 1936 ; Ionel Teodoreanu : *Bal Mascat*, p. 215—225 ; *Menţiuni critice*, IV, Ed. Fundaţiilor Regale, 1938, Ionel Teodoreanu : *Fata din Zlataust*.

Petrescu, Camil: Ionel Teodoreanu: La Medeleni, *Cetatea literară*, iulie, 1926, rubrica *Cărţi*, şi în : Camil Petrescu : *Opinii şi atitudini*, E.P.L., 1962, antologie şi prefaţă de Marin Bucur.

Philippide, Al. A.: Consideraţii confortabile, cronica literară, *Viaţa românească*, XXII, 1931, nr. 7—8, iulie—august, p. 133—137 ; *Ionel Teodoreanu*, rubrica *Portrete literare, Adevărul literar şi artistic*, 14 februarie, 1932, anul II, nr. 584, p. 3.

Pillat, Dinu: Ionel Teodoreanu, reconstituit autobiografic, *Gazeta literară*, XIII, 1966, nr. 26—30 ianuarie, p. 7 ; *Evenimentul literar al Medelenilor, Contemporanul*, 1967, nr. 18, 5 mai, p. 2.

Piru, Al.: Amintirile unui orientalist, *România literară*, anul I, nr. 11, 14 decembrie, 1961, p. 12.

Popescu, Apostol, Ion: Ionel Teodoreanu: Masa umbrelor, recenzie, *Steaua*, VIII, 1957, nr. 12, decembrie, p. 90—91.

Ralea, Mihai: Ionel Teodoreanu, *Adevărul literar şi artistic*, 15 mai 1927, anul VIII, nr. 336, p. 1, 2.

Roşu, Nicolae: Ionel Teodoreanu: Întoarcerea în timp, *Gîndirea*, XXI, 1942, nr. 4, p. 216—218.

Sadoveanu Izabela: Ionel Teodoreanu: Uliţa copilăriei, (Cultura naţională), *La Medeleni — Hotarul nestatornic*, (Cartea românească, S.A. Bucureşti), *Adevărul literar şi artistic*, nr. 311, 21 noiembrie, 1926, p. 1 ; *Tînăra generaţie a Vieţii româneşti, Adevărul literar şi artistic*, 6 noiembrie, 1938, p. 10.

Samson, A. P.: Cu d-l Ionel Teodoreanu despre el şi despre alţii, *Rampa*, XV, nr. 3599, 22 ianuarie, 1930, p. 1, 3.

Sevastos, M.: Anul literar; alături de M. Sadoveanu, L. Rebreanu, C. Codreanu, G. Topîrceanu, D. Botez, Jean Bart, I. Minulescu, I. Agîrbiceanu, I. Al. Brătescu-Voineşti, este prezentat Ionel Teodoreanu, ca şi celorlalţi, fiindu-i publicată şi fotografia.

În : *Adevărul literar și artistic,* 3 ianuarie 1926, anul VII, p. 3 ; *Ascunderea adevărului, Adevărul literar și artistic, 12 februarie* 1939, nr. 948 ; *Amintiri de la Viața romînească,* E.P.L., 1967, p. 358—379.

G. *Spina :* Evreii în opera d-lui Ionel Teodoreanu, București, *Adam* (1934), 57 p. (Bibl. Socială nr. 11—12).

Streinu, Vladimir : Ionel Teodoreanu : Prăvale Baba, roman, *Revista Fundațiilor Regale,* VI, nr. 11, 1938, p. 431—436.

Suchianu, D. I. : „Medelenii" lui Ionel Teodoreanu, *Adevărul literar și artistic,* 13 martie, 1927, anul VIII, nr. 327, p. 2.

Șirianu Rusu, Vintilă : Ionel Teodoreanu : Ulița copilăriei, *Gîndirea,* III, 1923, nr. 5, p. 107—109.

Valerian, I : De vorbă cu d-l Ionel Teodoreanu, *Viața literară,* anul I, nr. 31, 11 decembrie, 1926 ; Ionel Teodoreanu, *Turnul Milenei, Viața literară,* IV, nr. 104, 2—16 martie 1929 ; Ionel Teodoreanu : *Bal mascat, Viața literară,* IV, nr. 122, 21 decembrie, 1929.

Velisar-Teodoreanu, Ștefana : Ursitul, amintiri, în manuscris.

Vianu, Tudor : Arta prozatorilor români, Editura Contemporană, 1941, p. 368—372.

Zaciu, M. : Ionel Teodoreanu, poetul mărturisit și nemărturisit, *Steaua,* XVI, 1965, nr. 11, p. 56—61.

* * * : Bibliografie, este menționată apariția *Uliței copilăriei,* la Cultura Națională. În : *Adevărul literar și artistic,* 24 iunie 1923, anul IV, nr. 136, p. 9 ; *Cărți-reviste,* este recenzată, *Viața românească,* nr. 9, 1926, elogiindu-se cronica lui G. Ibrăileanu despre *La Medeleni, Adevărul literar și artistic,* 24 oct. 1926, anul VII, nr. 307 ; *Cărți-reviste,* recenzie la *Viața românească,* nr. 11—13, din 1926, elogiindu-se fragmentul din *La Medeleni* apărut aici, *Adevărul literar și artistic,* 31.I.1926, anul VII, nr. 269, p. 7 ; *Premiile S.S.R.-ului, Viața literară,* II, nr. 39, 26 februarie, 1927, p. 1 ; Ionel Teodoreanu : *Golia, Viața românească,* XXVI, nr. 1, ianuarie, 1934, p. 36—39.

în : Adevărul literar și artistic, 3 ianuarie 1926, anul VII, nr. 3 ; [illegible], Adevărul literar și artistic, 12 februarie 1928, nr. 548 ; Amintiri de la Viața românească, EPL, 1967, p. 358—373.

[illegible]: Eseuri la opera d-lui Ionel Teodoreanu, București, Adam (1934), 52 p. (Bibl. Socială nr. 11—12).

Streinu, Vladimir: Ionel Teodoreanu: Prăvale Baba, roman, Revista Fundațiilor Regale, VI, nr. 11, 1938, p. 431—436.

[illegible], Al. T.: „Medelenii" lui Ionel Teodoreanu, Adevărul literar și artistic, 13 martie 1927, anul VIII, nr. 322, p. 2.

[illegible]: Ionel Teodoreanu: Ulița copilăriei, Gândirea, III, 1923, nr. 5, p. 107—108.

Valerian, I.: De vorbă cu d-l Ionel Teodoreanu, Viața literară, anul I, nr. 31, 11 decembrie 1926 ; Ionel Teodoreanu, Turnul Milenei, Viața literară, IV, nr. 104, 2—16 martie 1929 ; Ionel Teodoreanu : Bal mascat, Viața literară, IV, nr. 122, 21 decembrie 1929.

[illegible] Ștefana: [illegible], amintiri, în manuscris.

Vianu, Tudor: Arta prozatorilor români, Editura Contemporană, 1941, p. 368—372.

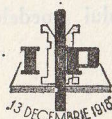
Zaciu, M.: Ionel Teodoreanu, poetul mărturisit și nemărturisit, Steaua, XVI, 1965, nr. 11, p. 56—61.

* * * : Bibliografie, este menționată apariția Uliței copilăriei la Cultura Națională. În : Adevărul literar și artistic, 24 iunie 1923, anul IV, nr. 136, p. 9 ; Cărți-reviste, este recenzată Viața românească, nr. 9, 1926, elogiindu-se cronica lui G. Ibrăileanu despre La Medeleni, Adevărul literar și artistic, 24 oct. 1926, anul VII, nr. 307 ; Cărți-reviste, recenzie la Viața românească, nr. 11—15, din 1926, elogiindu-se fragmentul din La Medeleni apărut aici, Adevărul literar și artistic, 5.XII.1926, anul VII, nr. [illegible], p. 7 ; Premiile S.S.R.-ului, Viața literară, II, nr. 39, 26 februarie 1927, p. 1 ; Ionel Teodoreanu : Hoția, Viața românească, XXVI, nr. 1, ianuarie 1934, p. 36—39.

CUPRINS

Redactor: MARIA SIMIONESCU
Tehnoredactor: MINA CANTEMIR

Apărut 1970. Hîrtie tipar înalt tip A. de 63 g/m². Format 540×840/16. Coli ed. 16,18. Coli tipar 16,75. Planşe tipo 12. A. nr. 14095/1969. C.Z. pentru bibliotecile mari şi mici 859-94.



Tiparul executat sub comanda
nr. 27 la
Întreprinderea poligrafică
„13 Decembrie 1918"
str. Grigore Alexandrescu nr. 89—97
Bucureşti
Republica Socialistă România

Lei 9,25